

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

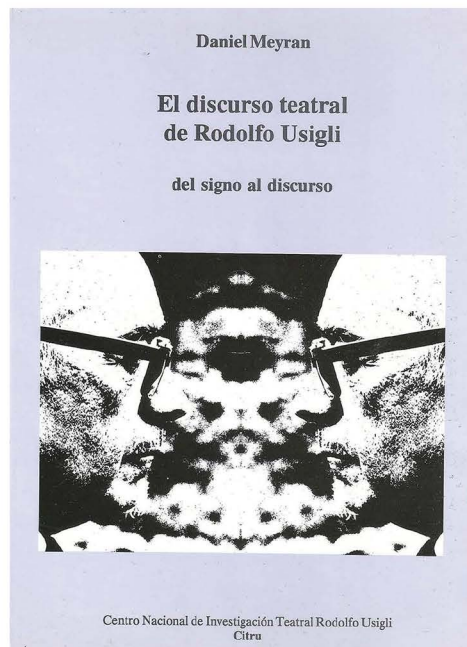


INBA

CITRU

INBA  Digital

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Meyran, Daniel. *El discurso teatral de Rodolfo Usigli : del signo al discurso*. México: INBA, CITRU, 1993.

Descriptores Temáticos (palabras clave): Usigli, Rodolfo 1905-1979 -- Crítica e interpretación. Dramaturgos mexicanos -- Siglo XX. Teatro -- México -- Historia y crítica. Signos y símbolos. Semiótica.

Daniel Meyran

**El discurso teatral
de Rodolfo Usigli**

del signo al discurso



Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli
Citru

Daniel Meyran

**El discurso teatral
de Rodolfo Usigli**

del signo al discurso



MEXICO, D.F., 1993
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli
Citru

Editor: Domingo Adame
Traductor: Manuel Menéndez
Corrección de estilo: Luz Fernández
Apoyo editorial: Patricia Chavero, Antonio Escobar, Gabriel Fragoso, Pilar Galarza,
Jesús Isaías Téllez y Nancy Sedano.

Esta edición ha sido posible gracias al apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y
las Artes mediante el Programa
de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, así como del Instituto Francés
para América Latina.

Primera edición
DR © 1993 INBA/Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli
Nuevo León 91
C.P. 06170, México., D.F.

Impreso en México
Printed in México
ISBN 968-29-5030-9

A Lydia mi esposa
y a mis hijas Isabelle y Julie

Índice

Presentación	11
Prefacio	13
<i>Advertencia al lector</i>	14
Introducción	19
<i>Notas</i>	24
Aproximación teórica: la semiótica	25
<i>Semiótica y/o semiología</i>	25
<i>La semiótica faneroscópica de Peirce</i>	27
<i>Las tres tricotomías</i>	30
<i>Notas</i>	34
Práctica del signo teatral en Rodolfo Usigli	37
<i>Determinación de los campos de investigación</i>	37
<i>Funcionamiento del signo teatral</i>	41
El esquema relacional	41
Problema de la Unidad mínima	47
El análisis de Tadeusz Kowsan (posibilidades y límites)	49
<i>Dinámica del signo teatral en el proceso de comunicación: encodificación-desencodificación-encodificación</i>	53
<i>Notas</i>	58
La semiosis en el teatro de Rodolfo Usigli	63
<i>Semiosis de producción</i>	64
La convención teatral	65
El itinerario del dramaturgo como modelo de formación teatral	66
Los elementos estructurales (situación-acción)	67
El lugar y el tiempo	68
Los personajes	69

Las réplicas	69
El último acto	70
Lo visual	71
Conclusiones	71
El nombrar y el mostrar en la semiosis de producción	72
<i>Semiosis escénicas o de representación</i>	80
El lugar escénico y el espacio teatral	81
Espacio mimético	85
El espacio plural	94
El objeto escénico	98
La pertenencia social	100
La ilusión y sus rupturas	105
El comediante, el actor, el personaje	108
Comediante o actor	109
El comediante y el personaje	113
Comediante y personaje: el lugar de la paradoja	120
<i>Semiosis de interpretación</i>	124
Espectador e intérprete	127
El espectador en el espacio teatral	130
Representación-comunicación-interpretación: ejemplo de semiosis interrumpida	131
Lectura y sentido / interpretación y significación	137
Conclusión: el efecto literario de la semiosis teatral	142
<i>Notas</i>	147
El discurso teatral	166
<i>Semiótica y análisis del discurso</i>	166
Definiciones e hipótesis de trabajo	168
Funcionamiento del discurso teatral como discurso literario	170

<i>El discurso teatral como discurso crítico del teatro en el teatro</i>	173
Una nueva manera de hacer crítica	176
Introducción	176
Panorama de experiencias teatrales en México (1920-1940)	178
La crítica en la crítica	191
Una nueva manera de hacer teatro	203
Crítica y teatralidad	203
La “mise en abyme” y la ficción de la realidad	211
<i>La cita</i>	212
<i>La intercalación</i>	213
<i>El juego autotético o metateatro</i>	213
<i>El juego de espejos</i>	214
<i>El discurso teatral como crítica de las representaciones de la sociedad y discurso crítico de la sociedad</i>	217
Teatro y clases sociales	218
La vieja clase rica	219
La nueva clase rica	220
La clase media	221
Objetos y prácticas ideológicas: “la ideología de la revolución mexicana”	224
Crítica de la representación de la sociedad y el teatro en el teatro	228
Función ideológica de el autor dramático: Pirandello y Usigli	230
<i>Notas</i>	240
Conclusión	258
<i>Notas</i>	262
Bibliografía	263

Presentación

El discurso teatral de Rodolfo Usigli es una obra que ubica en su justa dimensión, de relevancia y universalidad, la obra de este dramaturgo mexicano. A catorce años de su desaparición física y con una producción dramática iniciada hace más de medio siglo, un estudio como el que nos ofrece Daniel Meyran se hacía necesario y hasta urgente.

Hoy, quienes ya conocían a Usigli, tienen ante sí la oportunidad de confrontar sus puntos de vista con un enfoque innovador: el de la semiótica peirciniana. Y aquellos a quienes el “ciudadano del teatro” les resulta ajeno tienen aquí la mejor ocasión para introducirse en su universo dramático, pero, además, a toda una época del teatro en México (1930-1950), la cual sienta las bases de nuestro teatro actual.

Por ello es justo también agradecer al profesor Meyran el trabajo realizado. Su lectura atenta, crítica y exhaustiva abre caminos para una mejor comprensión de las obras de Usigli así como del teatro y la sociedad en México, y constituye, sobre todo, una valiosa aportación a la teatrología.

Domingo Adame

Prefacio

Tuve la suerte de conocer a Rodolfo Usigli en México, en octubre de 1977, o sea dos años antes de su muerte, durante una misión científica del Centro Nacional de Investigación Científica de Francia (CNRS). Mi entusiasmo y mi alegría de “descubridor” estaban sin embargo empañados por una sombra, el “Teatro Popular de México” que dirigía Rodolfo Usigli acababa de desaparecer. La amenaza latente, presentida en la prensa de la capital desde el final de la quinta temporada teatral de 1976 e intensificada con el nuevo sexenio presidencial de José López Portillo, sucesor de Luis Echeverría, en enero de 1977, se había vuelto una realidad.

La sexta temporada del “Teatro Popular”, de junio a julio del 1977, no pudo realizarse. Con el “Teatro Popular” desaparecía cierta práctica teatral y cierta forma de apertura cultural. Percibí a Rodolfo Usigli como un hombre decepcionado y solo, un hombre solitario, rodeado de sus recuerdos, de sus objetos, de sus trofeos, en un decorado modesto, el de la colonia Roma, que no hacía sino recordarme el de su teatro. Allí tuvo la amabilidad de recibirme en medio de sus libros y de los cuadros de Roberto Montenegro y de Rodríguez Lozano que eran muy importantes para él. Las conversaciones que sostuvimos determinaron dos publicaciones (véase Bibliografía) y me permitieron conocer mejor la aventura del teatro en el México contemporáneo. En homenaje le dedico este trabajo.

Agradezco a Alicia Reyes y al personal de la Capilla Alfonsina, la ayuda que me prestaron, en particular la autorización de consultar y de reproducir la correspondencia aún inédita entre Alfonso Reyes y Rodolfo Usigli. No puedo olvidar tampoco el apoyo de mi colega y amigo Luis Panabière por los contactos fructíferos que supo proporcionar al joven mexicanista que era entonces. A todos quiero testimoniar mi reconocimiento y renovarles mi agradecimiento.

Pero el “largo recorrido” de este trabajo de investigación está profundamente marcado por dos encuentros determinantes: el del profesor Edmond Cros y el del profesor Gérard Deledalle. Fue el profesor Edmond Cros el primero en hacerme sentir el gusto por las letras hispánicas e hispanoamericanas, y quien me propuso, recién salido de las oposiciones para obtener una cátedra, orientar mis futuras investigaciones hacia la obra dramática de Rodolfo Usigli. Cros acababa de publicar un extracto de *El gesticulador* en el tomo II de su *Antología de literaturas hispánicas e hispanoamericanas*.^{*} Sin él, este trabajo no existiría. Me enseñó, a leer los textos de otra manera, me inició en la aproximación sociocrítica, y me alentó para forjar mi metodología y elaborar mi propio modelo teórico. No voy a olvidar por supuesto sus juiciosos consejos que unidos a sus estímulos alentadores para perseverar en mi trabajo, fueron durante este “largo

^{*} N. del E. Los títulos de las obras citadas en el cuerpo del texto se conservan como en el original aunque se haya hecho la traducción de las notas. En la bibliografía se consignan las obras de las cuales hay traducción al español.

recorrido” mi ayuda más preciosa. Que sepa que soy su deudor y que le expreso mi más sincera y entrañable gratitud.

El segundo encuentro fundamental para mí fue con el profesor Gérard Deledalle ya que por medio de él conocí a Charles Sanders Peirce, puesto que acababa de traducir, comentar y publicar los *Ecrits sur le Signe*. A su llegada a la Universidad de Perpignan, este especialista en filosofía americana, invitó a sus colegas a un seminario de semiótica; me sedujo inmediatamente el modelo teórico propuesto. El éxito del seminario fue inmediato y tuvo que perseverar en estos estudios; el seminario anual se volvió semanal; el profesor Deledalle nos iniciaba en la teoría de los signos, nos enseñaba la faneroscopia y la semiótica peircineanas. Fue, para mí, un “caimán”, para usar la jerga de mi juventud de *khâgne**, y espero haber sacado el mejor provecho posible de sus lecciones y de sus consejos. El cenáculo se volvió rápidamente una escuela a la cual el CNRS reconocía. En ella participábamos: Joëlle Réthoré, lingüista; Claude Bruzy-Marty, literata; Robert Marty y Michel Balat, matemáticos; Anthony Jappy, anglicista; Jean-Pierre Kaminker, lingüista; Werner Burzlaff, germanista; Marc Bertrand, literato; y yo mismo, hispanista. Todos formamos un grupo de discípulos alrededor del profesor Gérard Deledalle, y las discusiones atentas y críticas, siempre positivas, que hemos tenido durante estos últimos años han forjado en mí un sostén intelectual y amistoso determinante para mi investigación. A todos les dirijo mis más vivos agradecimientos.

Pero no podré terminar estas líneas sin tener un pensamiento hacia mis padres, que me enseñaron el valor del esfuerzo, de la perseverancia, el gusto por trabajo, y el amor al teatro. Un hombre también ocupa en mi memoria un lugar privilegiado: el señor Etienne Verley, mi profesor de filosofía en hypokhâgne y en khâgne, que suscitó en mí el placer de la reflexión y de la dialéctica.

Asimismo es imprescindible mencionar aquí mi reconocimiento por sus estímulos repetidos, el sostén efectivo y su cariño, a mi esposa Lydia y a mis dos hijas Isabel y Julia, sin cuya comprensión y paciencia este trabajo nunca se hubiera llevado a cabo. A ellas se los dedico en señal de eterna gratitud.

Advertencia al lector

Las citas de *El gesticulador* de Rodolfo Usigli remiten a: Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, México, Editorial Novaro, 1973, 224 p., las de *Corona de sombra* a: Usigli, Rodolfo, *Las tres coronas*, México, Porrúa, 1974, 281 p. (Sepan cuántos, 237).

Las citas de las otras obras de teatro, de los prólogos y epílogos remiten a los tres tomos de *Teatro completo* de Rodolfo Usigli publicados por el Fondo de Cultura Económica (FCE):

* N. del T. Khâgne e Hypokhâgne son cursos que preparan para ingresar a la Escuela Normal Superior en la especialidad de Letras.

Usigli, Rodolfo, *Teatro completo*, México, FCE, 1963, t. I, 916 p. (Letras Mexicanas)
Teatro completo, México, FCE, 1966, t. II, 920 p. (Letras Mexicanas)
Teatro completo, México, FCE, 1979, t.III, 846 p. (Letras Mexicanas)

Las citas de los *Collected Papers* de Charles Sanders Peirce fueron tomadas de la traducción comentada de Gérard Deledalle en:

Peirce, Ch. S., *Ecrits sur le Signe*, reunidos, traducidos y comentados por Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, 268 p. (L'Ordre Philosophique).

Escribir es la incesante interrogación que los signos hacen a un signo: el hombre; y la que ese signo hace a los signos: el lenguaje.

Octavio Paz, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1975, p. 46.

Introducción

Prolegómenos a una semiótica teatral

Aquel día no pude contenerme y volví a preguntarle sobre la historia del caballo.

-Sin embargo -dije-, cuando leisteis las huellas en la nieve y en las ramas aún no conocíais a Brunello. En cierto modo, esas huellas nos hablaban de todos los caballos, o al menos de todos los caballos de aquella especie. ¿No deberíamos decir, entonces, que no se debe decir que el libro de la naturaleza nos habla sólo por esencias, como enseñan muchos teólogos insignes?

-No exactamente, querido Adso- respondió el maestro-. Sin duda, aquel tipo de impronta me hablaba, si quieres, del caballo como *verbum mentis*, y me hubiese hablado de él en cualquier sitio donde lo encontrara. Pero la impronta en aquel lugar y en aquel momento del día me decía que al menos uno de todos los caballos posibles había pasado por allí. De modo que me encontraba a mitad de camino entre la aprehensión del concepto de caballo y el conocimiento de un caballo individual. Y, de todas maneras, lo que conocía del caballo universal procedía de la huella, que era singular. Podría decir que en aquel momento estaba preso entre la singularidad de la huella y mi ignorancia, que adoptaba la forma bastante diáfana de una idea universal. Si ves algo de lejos, sin comprender de qué se trata, te contentarás con definirlo como un cuerpo extenso. Cuando estés un poco más cerca, lo definirás como un animal, aunque todavía no sepas si se trata de un caballo o de un asno. Si te sigues acercando, podrás decir que es un caballo, aunque aún no sepas si se trata de Brunello o de Favello. Por último, sólo cuando estés a la distancia adecuada, verás que es Brunello (o bien, ese caballo y no otro, cualquiera que sea el nombre que quieras darle). [...] De modo que las ideas, que antes había utilizado para imaginar un caballo que aún no había visto, eran puros signos, como signos de la idea de caballo las huellas sobre la nieve: cuando no poseemos las cosas, usamos signos y signos de signos."

Eco, Umberto, *El nombre de la rosa*, México, 5a. ed., Editorial Lumen, 1988, 614 p. (37-38).

Hablar de Rodolfo Usigli es hablar de un dramaturgo, o mejor aún, de un hombre de teatro. Hablar de un hombre de teatro es hablar de una práctica teatral, o con más precisión, de una teoría teatral que acarrea los circunstantes sociológicos, históricos, económicos y políticos que permitieron la producción del texto teatral. Hablar de texto teatral, es no decir nada si no tomamos en cuenta el hecho de hablar de los lazos que unen toda práctica textual a otra práctica, la de la representación.

Hablar de representación teatral es considerar el texto teatral en un proceso de comunicación cuyo emisor sería doble, y el receptor también:

emisor = autor + personaje

receptor = actor + público

siendo el director el mediador necesario a toda representación.

Arte de la paradoja, el teatro es a la vez, como lo subraya Anne Ubersfeld: "producción literaria y representación concreta; a la vez eterna (reproducible y renovable hasta el infinito) e instantánea (nunca reproducible como idéntica a sí misma): arte de la representación que es de un día y jamás la misma el día siguiente".¹

Hablar de procesos de comunicación es tomar en cuenta los lazos de articulación texto-representación en una relación destinador-destinatario, en la cual el destinatario está omnipresente ya sea actor o espectador. Usigli nos muestra en su teatro los medios de una toma de conciencia que divide profundamente al público y profundiza sus contradicciones internas. Pero: ¿cómo y para quién escribe?, ¿cómo se produce la atención del público en un contexto dado? Estas son algunas preguntas que intentaré responder.

Hablar de proceso de comunicación es también considerar el hecho teatral como un lenguaje, es hacer del teatro una estructura isomorfa a la estructura lingüística. Pero, ¿podemos hablar de un lenguaje teatral? Recordamos la oposición de Emilio Benveniste, en su *Sémiologie de la langue*,² a una pretendida semiología de la música y que puede, guardadas todas las proporciones, aplicarse a toda semiología teatral. Es un hecho reconocido que las relaciones significantes del lenguaje teatral o musical carecen de la estabilidad indispensable en las reglas de composición de los signos, carecen también de la referencia necesaria a una convención reconocida y percibida inmediata e idénticamente por todos los destinatarios.

Pero, ¿no se debe eso a la "polifonía informacional" del teatro de la cual nos habla Barthes en los *Essais Critiques*?³ No olvidemos tampoco las advertencias de Georges Mounin en *Introduction à la Sémiologie*: "Hablar a priori del teatro como de un lenguaje es suponer resueltos los problemas mismos que un análisis minucioso y complejo del funcionamiento del espectáculo teatral tendría que descubrir y definir en primer lugar, luego explorar en todos sus datos, y luego tal vez empezar a resolver".⁴

¿Está hecho el espectáculo de comunicación y en qué sentido? Si es así, se pregunta Mounin: ¿Estamos en presencia de un asunto de comunicación de tipo lingüístico, es decir, explícito y consciente? Georges Mounin piensa que las fuentes de la confusión residen en el estatuto que le damos a la noción de signo. El problema es pues, epistemológico y/o terminológico.

Ponemos como primer presupuesto teórico que el teatro es signo, que todo es signo en la representación teatral: la escena, el decorado, las luces, el gesto, la mímica, el peinado, el maquillaje, los vestidos, los accesorios, la música, los ruidos; que el teatro utiliza lo mismo elementos lingüísticos que elementos extralingüísticos.⁵ Es decir tenemos que considerar el proceso teatral no como una estructura isomorfa a la estructura lingüística, sino como una semiótica en el sentido peirceano del término.

La semiótica permite concentrar nuestros esfuerzos sobre la significación y sobre la producción del sentido. Nos permite aislar en el texto-representación teatral unas clases

de signos segmentables que funcionan como unidades mínimas de significación. Nos ofrece una tentativa de definición del signo teatral cuya función se articula de lo textual a lo visual y de lo visual a lo textual. Buscar los signos del sistema semiótico en el teatro de Rodolfo Usigli en un período dado, el de México entre 1930-1950, supone que consideramos el mensaje teatral como engendrado por un código o varios códigos que tenemos que descubrir. Surge la pregunta: ¿quién habla?, ¿es el autor-escritor, en este caso, Rodolfo Usigli?, ¿es una clase social particular, en este caso, la pequeña y mediana burguesía mexicana? Umberto Eco dice: "Descubriendo estos códigos, allí donde existen, la semiótica en calidad de práctica de análisis de los mensajes obtenidos por la hipótesis de los códigos [...] nos muestra como por encima o por debajo del universo de los significantes, y de sus significados más comunes se agita el universo de los ideologías que se reflejan en los aspectos preestablecidos del lenguaje".⁶

Nuestro propósito es el siguiente: hacer evidente en el teatro de Rodolfo Usigli de 1930 a 1950, mediante prácticas semióticas, el discurso dominante, el discurso mostrado, el que interpone entre el texto y la representación toda una serie de máscaras, de prejuicios, de personajes, es decir el código mismo de la ideología dominante.⁷ Pensamos con Ubersfeld que: "Más que cualquier otro arte [...] el teatro, por la articulación texto-representación, pero más aún por la importancia de lo que está en juego material y financieramente, se muestra como práctica social cuya relación con la producción, y por ello con la lucha de clases, no puede ser abolida jamás, aunque aparezca velada por momentos, y cuando todo un trabajo mistificador lo transforma, a la voluntad de la clase dominante en sencilla herramienta de diversión".⁸

Propongo ahora, nuestro segundo presupuesto teórico: si podemos discutir la existencia de un "lenguaje" teatral en el sentido lingüístico del término, no podemos negar la existencia de un discurso teatral, o utilizando la expresión de Régine Robin, de "formaciones discursivas" unidas al texto teatral.⁹ Eso supone que definimos el discurso teatral como producción textual, como proceso en sus relaciones con el contexto "extralingüístico", con el referente, es decir, como práctica que envuelve al sujeto en el instante en que toma parte del discurso. Louis Guespin en *Problématique des travaux sur le discours politique* define claramente el problema a partir de la oposición terminológica entre enunciado y discurso, así afirma

Las palabras enunciado y discurso tienden a organizarse en una oposición. El enunciado es la sucesión de frases emitidas entre dos blancos semánticos, dos interrupciones de la comunicación; el discurso, es el enunciado considerado desde el punto de vista del mecanismo discursivo que lo condiciona. Así, una mirada lanzada sobre un texto desde el punto de vista de la estructuración en "lengua" hace de él un enunciado; un estudio lingüístico de las condiciones de producción de este texto harán de él un discurso.¹⁰

De ahí la necesidad de considerar el discurso, y para nosotros el discurso teatral de Rodolfo Usigli, en relación con lo que lo condiciona, en relación con un proceso que sólo puede ser considerado como discurso, en la relación que tiene con sus condiciones de producción. Y el estudio de las condiciones de producción no podrá limitarse a un

“estudio lingüístico” en el espacio interno de la lingüística o a un estudio semiótico, sino al contrario, debemos estudiarlos caracterizando el discurso, constituyéndolo como “condiciones de posibilidades del discurso”¹¹ que la semiótica nos permite identificar. Será el objeto de la segunda parte de mi análisis en el cual confrontaré, a partir de personajes o de situaciones mostradas en el teatro de Rodolfo Usigli, las situaciones reales de los agentes distribuidos en clases según su lugar efectivo en el modo de producción de la sociedad mexicana de 1930 a 1950, y las diversas producciones que asumen, es decir, retomando a Régine Robin, “sus diversas posiciones discursivas en función de las diversas condiciones de producción e instituciones-soporte de estas posiciones discursivas”.¹² En función de una coyuntura precisa, política y económica diremos que: por una parte el “Maximato” 1930-1936 y la institucionalización progresiva de la Revolución mexicana alrededor de una ideología que definiremos más adelante y por otra, el combate social populista que dio a México una estabilidad social y política, a las que Lázaro Cárdenas de 1934 a 1940 da el último toque, el Estado se vuelve el eje alrededor del cual evolucionan los intereses sociales más diversos. Las reformas predicadas por ese contrato social no hacen más que volver las condiciones más favorables para acceder rápidamente a un capitalismo industrial desarrollado sistemáticamente por Avila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán (1946-1952).¹³ En este contexto será posible determinar los procesos discursivos dominantes y jerarquizar las posiciones discursivas de los diversos agentes (autor, personajes, director, comediantes), así como indicar, de manera global, los diversos grupos sociales de los que son eco o a los cuales se dirigen. Puesto que no debemos olvidar que estamos en el teatro y que los diferentes emisores se dirigen a un público, Rodolfo Usigli, en su *Itinerario del autor dramático*¹⁴ publicado en 1940, lo define así: “El autor necesita situar su profesión en los ángulos siguientes: escribe para un público determinado, para aquel sector del público, cuya vida le interesa reflejar y cuya paga le interesa recibir, y eso para todos los públicos, si bien éste es el ideal que resulta de una elevada capacidad”.¹⁵

Determinar ese público-receptor del mensaje teatral, determinar la formación social a la cual pertenece será una de las tareas de nuestra investigación, la otra tarea será determinar de quién es el discurso en el teatro de Usigli. El discurso es doble en su aspecto enunciativo. Es a la vez el de un emisor-autor (Rodolfo Usigli) y entonces el discurso puede ser considerado como totalidad textual, y el de un inseparable emisor-personaje. En este sentido es el discurso articulado y fragmentado cuyo tema de la enunciación es el “personaje”. Tendremos pues que aclarar esta noción de personaje de teatro, otorgándole en la obra teatral, en su conjunto, un estatuto semiótico. Ese estatuto de signo se lo otorgaremos trabajando sobre dos obras de Rodolfo Usigli, *El gesticulador* (escrita en 1938 representada en 1947)¹⁶ y *Jano es una muchacha* (escrita en 1952 y representada el mismo año),¹⁷ y haciendo un análisis sistemático del signo teatral a partir de las tricotomías semióticas de Charles Sanders Peirce y un análisis actancial del signo-personaje, según el modelo del cual nos habla Greimas en la *Sémantique Structurale*¹⁸ a partir de las teorías morfológicas de Propp¹⁹ y de las teorías situacionistas de Souriau.²⁰ Esos dos modelos de análisis nos obligan a ir más allá del clásico análisis psicológico y dramático de los personajes y del texto de teatro, y nos obligan a considerar la estructura profunda del texto teatral y a dar a luz a la ideología

que conlleva. Las claves significativas así elaboradas en esas dos obras, nos permitirán considerar una lectura más global de la obra teatral de Rodolfo Usigli que no podríamos desatender. Es pues a una "semiótica discursiva" que confiamos nuestra investigación sobre el teatro del dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli. "Semiótica discursiva" que permite captar cómo el signo teatral se invierte en un discurso teatral cuya práctica ideológica nos esforzaremos en demostrar.

La semiótica nos parece, en el marco de un análisis teatral, particularmente operativa, puesto que permite librarnos de los conceptos idealistas que nos estorban. Además la utilizamos porque no nos exime de una reflexión sobre el funcionamiento ideológico del signo teatral.

Conviene, ahora, definir las bases teóricas de nuestra aproximación semiótica. En efecto toda aproximación a un texto es un ensayo cuyo objetivo es el de resolver el problema que plantea la observación de un conjunto de fenómenos, la forma en la cual planteamos el problema constituye necesariamente la primera etapa en la elaboración de la teoría. Creemos con Umberto Eco que no podemos "hacer investigación teórica sin tener el valor de proponer una teoría, es decir, un modelo elemental que pueda servir de guía al discurso".²¹

Pensamos que toda descripción científica necesita un modelo teórico, establecido previamente a fin de darnos una descripción concreta, sistemática y controlable. Nuestro modelo es semiótico, es decir, que admitimos como hipótesis de trabajo que todas las formas de comunicación, en este caso la comunicación teatral, funcionan como emisión de mensajes sometidos a códigos subyacentes que tendremos que determinar.

Notas

¹ Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, édit. Sociale, 1978, 318 p. (Les classiques du peuple), p. 13.

² Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, tomo II, 294 p. (NRF).

[...] el eje de las simultaneidades en música contradice el principio mismo del paradigmático en lengua, que es principio de selección, que excluye toda simultaneidad intrasegmental; y el eje de las sucesiones en música tampoco coincide con el eje sintagmático de la lengua, puesto que la sucesión musical es compatible con la simultaneidad de los sonidos, y que por añadidura no está sometida a ningún estreñimiento de enlace o exclusión con respecto a cualquier sonido o conjunto de sonidos, sea cual sea. (p. 55-56).

³ Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, 278 p.

⁴ Mounin, Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris, edit. de Minuit, 1970, p. 87.

⁵ Kowszan, Tadeuz, "Le signe au théâtre", *Diogène*, Paris, Gallimard, 1968, núm. 61, p. 59-90.

⁶ Eco, Umberto, *La Structure Absente*, Paris, Mercure de France, 1972, 448 p.

⁷ Entendemos "idéologie dominante" como lo propone L. Althusser en *Pour Marx*, p. 238 (véase p. 395, vol. III).

⁸ Ubersfeld, Anne, *op. cit.*, p. 14.

⁹ Robin, Régine, *Histoire et Linguistique*, Paris, A. Colin, 1973, 308 p.

¹⁰ Guespin, Louis, "Problématique des travaux sur le discours politique", *Langages*, Paris, 1971, núm. 23, p. 3-24.

¹¹ Foucault, Michel, *L'Archéologie du Savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 263 p.

¹² Robin, Régine, *op. cit.*, p. 105.

¹³ Cf. nuestro artículo "Fonction idéologique de l'auteur dramatique dans le Mexique des années 30 à 50: le cas de Rodolfo Usigli" in *Les Intellectuels et l'Etat au Mexique au XX^e siècle*, Paris, CNRS, 1979, p. 125-141.

¹⁴ Usigli, Rodolfo, *Itinerario del autor dramático*, México, La Casa de España, 1940, 162 p.

¹⁵ *Ibidem*, p. 30.

¹⁶ Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, México, OEN, 1973, 224 p.

¹⁷ Usigli, Rodolfo, *Jano es una muchacha*, en *Teatro completo*, México, FCE, 1966, t. 2, p. 335-387.

¹⁸ Greimas, A., *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966, 264 p. (Langue et langage).

¹⁹ Propp, V., *Morphologie du Conte*, Paris, Seuil, 1970, 254 p. (Points).

²⁰ Souriau, E., *Les 200 000 Situations Dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950, 284 p.

²¹ Eco, Umberto, *op. cit.*, p. 12.

Aproximación teórica: la semiótica

Semiótica y/o semiología

Peirce llama "semiótica" lo que en Francia, después de Saussure, llamamos "semiología". En buena moral terminológica, la semiótica es la teoría peirciniana de los signos y la semiología la teoría saussuriana de los signos.¹

Con Gérard Deledalle nos limitaremos a esta distinción. Pero vamos a precisar, sin embargo, que la semiótica de Charles Sanders Peirce² es anterior a la lingüística saussuriana y que Saussure como Peirce, contrariamente a ciertos semiólogos contemporáneos, Benveniste en particular, que la restringen al estudio de los signos no lingüísticos, engloba en el objeto de su semiología los signos lingüísticos y los signos no lingüísticos. Además, en 1969, Umberto Eco nos dice que la Asociación Internacional de Semiótica ha aceptado, sin excluir por ello el término de semiología, el término de semiótica "como siendo el que deberá, a partir de ahora, recubrir todas las aceptaciones posibles de los términos en discusión".³ No entraremos en la querrela terminológica y/o epistemológica que opone a los semiólogos saussurianos contra los semióticos peircinianos, ya que este no es nuestro propósito. Por una parte, los trabajos recientes de Deledalle en *Théorie et pratique du signe*,⁴ su traducción y comentarios de los principales textos de Peirce en *Écrits sur le Signe*⁵ y los trabajos del Instituto de Investigaciones Semióticas de la Universidad de Perpignan (Robert Marty, Werner Burzlaff, Jean-Pierre Kaminker, Joëlle Réthoré, Claude Bruzy)⁶ y, por otra parte los análisis de Umberto Eco en *La structure absente*,⁷ o las reflexiones de Eliseo Veron⁸ son bases de referencia sobre ese problema para ilustrar la pertinencia de los escritos de Peirce en semiótica hoy en día.

Diremos sin embargo que cuando Benveniste considera, superficialmente, que Peirce "jamás se interesó en el funcionamiento de la lengua, si es que llegó a prestarle atención", que "para él la lengua se reduce a las palabras, que son por cierto signos, pero no participan de una categoría distinta o siquiera de una especie constante. [...] la misma palabra puede aparecer en distintas variedades de "signo": como cualisigno, como sinsigno, como legisigno. No se ve, pues, cuál sería la utilidad operativa de semejantes distinciones ni en qué ayudarían al lingüista a construir la semiología de la lengua como sistema".⁹ Cuando en el mismo artículo considera que "la dificultad que impide toda aplicación particular de los conceptos peirceanos, fuera de la tripartición bien conocida" (icono, índice, símbolo) "pero que no deja de ser un marco demasiado general, es que en definitiva el signo es puesto en la base del universo entero y que funciona a la vez como principio de definición para cada elemento y como principio de explicación para todo conjunto, abstracto o concreto. El hombre entero es un signo, su

pensamiento es un signo, su emoción es un signo”,¹⁰ la lingüística saussuriana que guía a Benveniste opera como “un obstáculo epistemológico según la expresión consagrada por Bachelard en la *Formation de l'esprit scientifique*”¹¹. En efecto, ante todos los misterios de lo real, el espíritu científico debe interrogarse sin cesar y volver sobre las experiencias precedentes. Bachelard, hostigando así a la imagen o a la fórmula engañosa, impide a la inteligencia que se detenga en comparaciones, en una continuidad: “Llegar a la ciencia, dice, es rejuvenecer espiritualmente, es aceptar una mutación brusca que debe contradecir un pasado”.¹²

La semiótica de Peirce es pertinente para nosotros precisamente porque considera al hombre como signo, porque es una visión del mundo, una fenomenología, “ideoscopia” o “faneroscopia” y no una psicología. Así, denunciando el psicologismo, la teoría de Peirce rechaza al sujeto del discurso y se plantea como teoría social. Deledalle considera incluso en ella una “posible teoría marxista del signo”: “Nada se parece tanto a una teoría marxista posible del signo como la semiótica de Peirce, la cual rechaza dar paso al “espíritu” sobre la “materia”, a lo individual sobre lo social, a la palabra sobre el lenguaje; toma en serio lo contingente, lo existente y la práctica; es dialéctica: el juego de lo contingente y de lo normativo es creador de ese aspecto contingente y de ese aspecto normativo por una parte, y por otra de un mundo siempre nuevo en continuidad [...]”¹³

En efecto, Peirce ha antepuesto constantemente la naturaleza social del signo sin oponer, como lo hace Saussure, la lengua al habla, sino “eliminando pura y sencillamente al sujeto del discurso”.¹⁴ Hay que considerar esto para resolver nuestra problemática teatral: ¿Quién habla en el teatro? Si efectivamente es un “yo” quien habla sobre la escena, es antes que nada el “yo” del personaje y lo que dice no puede ser subjetivo. Este “yo” es el lugar de posibilidades de interpretación de ese signo, es decir, el lugar de los “interpretantes”, más adelante volveremos sobre esa definición, un lugar que no está aislado, que está en cierta situación y toda situación es social. La semiótica debe estudiar los procesos que, sin implicar directamente la significación, permiten su circulación. Así la semiótica peirciniana será “a la vez una semiótica de la representación, de la comunicación y de la significación”¹⁵ que puede y debe preocuparse de toda cultura y de todos los procesos.¹⁶ Además Peirce mostró la importancia de la semiótica de una forma maravillosa cuando, al final de su vida, escribió a Lady Welby, el 23 de diciembre de 1908

Sepa que desde el día en que a la edad de doce o trece años recogí en la habitación de mi hermano mayor un ejemplar de la *Logique* de Whately y le pregunté lo que era la “Lógica” [...] nunca me ha sido posible emprender un estudio sea cual fuere su ámbito: matemáticas, moral, metafísica, gravitación, termodinámica, óptica, química, anatomía comparada, astronomía, psicología, fonética, economía, historia de las ciencias, whist, hombres y mujeres, vino, metrología, si no fuera como un estudio de semiótica.¹⁷ L.W.

De esta manera se comprueba que concibe la semiótica como una lógica, y más particularmente como “la doctrina casi necesaria o formal de los signos” (2.227).¹⁸

La semiótica faneroscópica de Peirce

No pretendemos evocar aquí un comentario exhaustivo de la teoría de Peirce ya que sería ir más allá de nuestras posibilidades. Otros lo hicieron con talento.¹⁹ Sin embargo, antes de considerar su aplicación al signo teatral en la obra de Usigli, nos parece determinante definir el modelo semiótico que nos presenta Peirce a partir de dos ejes complementarios.

Toda la teoría de Peirce se fundamenta en la noción de triadicidad, que se apoya sobre una reflexión lógica que Gérard Deledalle llama "protocolo matemático",²⁰ según el cual todo sistema es y sólo puede ser triádico o, como escribe Peirce: "Es imposible formar un tres auténtico por modificación del par sin introducir algo de una naturaleza diferente a la de la unidad y a la del par" (1.363).²¹

En efecto, no se puede pensar la unidad "uno" sin concebir al mismo tiempo su límite "dos". Ahora bien, concebir "uno" y "dos" como dos entidades separadas, la unidad y el par, implica la presencia de un "tres" o "tercero" de otra naturaleza, actuando como mediador y pudiendo modificarlos. Así, una tríada no puede ser analizada en *dyades*, es decir, como un conjunto de relaciones dicotómicas. Hay que subrayar la importancia de ese "protocolo"; varios semiólogos que se apoyaban sobre el sistema dicotómico saussuriano (significante/significado) han demostrado la necesidad de crear un tercer término llamado el referente -Roland Barthes es uno de los más brillantes-. Ese protocolo se sitúa en la base de la semiótica de Peirce que se presenta bajo la forma terminológica de una "faneroscopia".²²

¿Qué es la faneroscopia? Es el estudio de los fenómenos o "fanerones" del griego *φανερων*, 'todo lo que se muestra', en palabras de Peirce: "todo lo que de cualquier manera que sea o en cualquier sentido que sea, está presente en el espíritu, sin considerar de ningún modo si eso corresponde a algo real o no" (1.284).²³

Los fanerones pueden ser mostrados según tres clases o "categorías faneroscópicas" que van a recordar el protocolo triádico elaborado al comienzo. Se trata de la *primeridad*, de la *secundidad*, de la *terceridad* que son enfocadas como "modos de ser".²⁴

La *primeridad*, es la categoría del ser como ser, es decir, de todo lo que está en la inmediatez de su ser, sin referencia a un segundo o a un tercero. Según Peirce: "Primero, es la concepción del ser o del existir independientemente de toda otra cosa" (6.32).²⁵ Y añade: "La *primeridad* es el modo de ser que consiste en el hecho de que un sujeto es positivamente tal como es, sin consideración de cualquier otra cosa. Sólo puede ser una posibilidad" (1.25).²⁶

Diremos que la *primeridad* es el modo de ser del sentir, de lo vivido no meditado. Es el modo de ser de la calidad en tanto como calidad, no necesariamente realizada en el sentido de su propia experiencia.

La *secundidad*, es la categoría de la existencia de todo lo que es cualquiera que sea. Retomando a Peirce: "segundo es la concepción del ser relativo a cualquier otra cosa" (6.32).²⁷ Es el modo de ser del hecho actual en sus relaciones con lo existente. Es la categoría de la acción al estado bruto, de la fuerza bruta que supone siempre una resistencia, una oposición. La *secundidad* es la categoría del "mostrar".

La *terceridad*, es el pensamiento de todo cuanto es, es la mediación. Peirce la define así: "tercero, es la concepción de la mediación por la cual un primero y un segundo están puestos en relación". (6.32)²⁸ La *terceridad* es la categoría de la razón, es el modo del "nombrar". Vemos pues, que todo análisis semiótico es consecuencia de una *terceridad* que presupone un primero y un segundo que ella pone en relación. Pero también, ya que "no hay pensamiento sin signo",²⁹ todo es signo desde el momento en que está captado por el pensamiento cuyo modo de ser es la *terceridad*.

¿Qué es un signo? Peirce lo define así: "Un signo, o representamen, es algo que para alguien representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter." (2.228)³⁰

Un signo es lo que hace y lo que hace es su significación, dicho de otro modo, su regla de acción. Es un representamen que es primero, remitiendo a un objeto que es segundo, por el intermediario de un interpretante que es tercero: "(El signo) se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o tal vez un signo más desarrollado. Ese signo creado lo llamo el interpretante del primer signo. El signo viene en lugar de algo, su objeto. Viene en lugar de ese objeto, pero no en todos los aspectos, sino con referencia a una especie de idea que he llamado a veces el fundamento del representamen (2.228)".³¹

La relación generada por el signo es pues triádica. Es decir, que para ser signo, el signo debe responder al proceso de "Semiosis" que Peirce define así: "por Semiosis entiendo [...] una acción o una influencia que es, o implica, la cooperación de tres sujetos, tales como un signo, su objeto y su interpretante" (5.484).³²

Cada uno de esos "tres sujetos" o "momentos" del proceso semiótico corresponde a tres categorías:

- El representamen re-presenta un objeto (en todas las acepciones del término "objeto",³³ es el fundamento del signo como tal y, en ese sentido, es el modelo de la *primeridad*.

- El objeto es lo que el signo representa aquí y ahora, y pertenece a la *secundidad*.

- El interpretante es el pensamiento que permite atribuir el signo presentado al objeto que representa; y pertenece a la *terceridad*. Por otro lado el interpretante, siendo él mismo un signo, tiene un interpretante y así sucesivamente *ad infinitum*.³⁴

Estamos pues en presencia del proceso siguiente: por una parte, un signo R representamen es escogido por un interpretante I entre todos los R posibles, y por otra parte este interpretante I asocia tal objeto O a tal signo R por relación de posibilidad y no de necesidad: proceso que abre considerablemente el campo de interpretación semiótica.

Trataremos de clarificar esta noción de interpretante que nos parece primordial para una buena comprensión del sistema.

El interpretante no es una persona, no es el intérprete; el intérprete es el punto de convergencia de los interpretantes de los cuales es portador. El interpretante es "todo cuanto es explícito en el propio signo", y Peirce continúa, "independientemente de su contexto y de las circunstancias de su expresión" (2.203).³⁵ El interpretante es pues todo cuanto permite la descripción de la información comunicada, y eso a partir de "una convención, de una costumbre o de una disposición natural" (L.W.).³⁶ El interpretante es todo cuanto garantiza la validez del signo, lo que permite a un sujeto conceder al signo representamen un valor determinado inmerso en todos los campos de

interpretación del cual ese sujeto es portador. El interpretante funciona pues como código cultural y nos permite identificar los significados "como unidades culturales", dirá Eco, "por medio de otras unidades culturales expresadas (también) a través de formas significantes".³⁷

Peirce distingue tres campos de interpretantes:

1) El interpretante inmediato "que es el interpretante tal como se revela en la comprensión correcta del propio signo, y es ordinariamente llamado la significación del signo" (4.536).³⁸

2) El interpretante dinámico "que es el efecto real que el signo, como signo, determina realmente" (4.536).³⁹ Este nos da informaciones sobre el objeto del signo ya sea tal como se presenta, ya sea en relación con el contexto del objeto presentado.

3) El interpretante final "que nos lleva a la manera como el signo tiende a representarse a sí mismo estando en relación con su objeto" (4.536).⁴⁰ Está unido a la noción de costumbre ya sea general, adquirida por la experiencia, ya sea especializada, es decir, experimental y científicamente controlada.⁴¹

Una de las dificultades de nuestro análisis será precisamente determinar los interpretantes de la obra teatral de Rodolfo Usigli. Los interpretantes que escogeremos serán los de los espectadores de la época. Serán, en primer lugar, los interpretantes dinámicos o los *habitus*, es decir, el interpretante final de un hombre de la época considerado como espectador, que sabe que está en el teatro, que asiste a un espectáculo y no confunde la realidad con su representación sobre la escena. El problema de la comunicación que se plantea así, por la teoría semiótica del interpretante se manifiesta en una relación de encodificación-desencodificación-encodificación que tendremos que determinar. En efecto, no hay, entre el emisor y el receptor, encodificación sin desencodificación patente o de desencodificación sin encodificación como lo demuestra Gérard Deledalle: "Es en el nivel de los interpretantes cuando el emisor de signos prepara su encodificación para que su comunicación sea desencodificada con exactitud y cuando el receptor prueba varias encodificaciones de los signos percibidos para darles el interpretante más próximo posible del deseado por el emisor".⁴²

Tomemos el ejemplo del signo "crucifijo" y del signo "escapulario" que el personaje Navarro, en *El gesticulador*, blande a los ojos del receptor-público como prueba del asesinato de César Rubio por un fanático religioso.

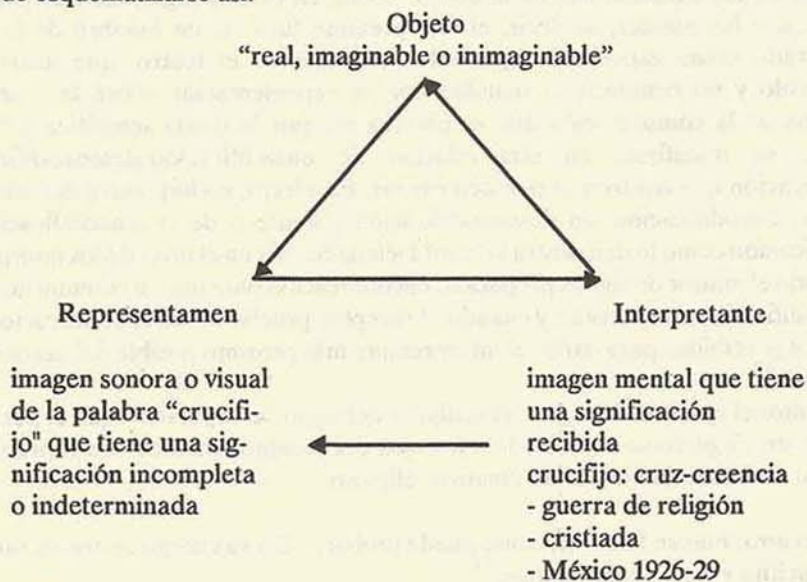
Navarro: Fue un fanático, como puede probarse. En su cuerpo se encontraron un crucifijo y varios escapularios.⁴³

El espectador-receptor elige, en el campo de interpretantes del cual es portador, el más cercano posible al deseado por el emisor-autor. Así el proceso de encodificación-desencodificación-encodificación del signo emitido y recibido se verifica. En el contexto mexicano de 1947, fecha de la representación de la obra, los signos emitidos, "crucifijo" y "escapulario", son desencodificados a la vez por un interpretante dinámico que es el efecto de lo real del signo y que suministra informaciones sobre el signo y su contexto, es decir: el fanatismo religioso, la "Cristiada", la guerra "cristera"⁴⁴ cuyas huellas

estaban aún vivas en un espectador mexicano de la época, y por un interpretante final que controla experimentalmente el efecto del signo y determina su valor. Fuera de contexto y para un espectador, por ejemplo europeo, no enterado, los mismos signos serán desencodificados y encodificados a partir del interpretante inmediato, el cual constituye la significación del signo, o sea el objeto captado en su carácter inmediato; así "crucifijo" sería símbolo de la religión cristiana, cruz de madera o de metal sobre la cual el Cristo está representado crucificado, y "escapularios" precisa más aún el tipo de religión, la religión católica, pero reflejando sin embargo la significación primera del objeto significado.

Peirce, además, insiste sobre la diferencia que hay entre el objeto de un signo y su significación, y dice: "El objeto de un signo es una cosa; su significación es otra. Su objeto es la cosa o la ocasión, por indefinida que sea, a la cual vamos a aplicarlo. Su significación es la idea que el signo da a ese objeto, aunque sea por simple suposición, decisión o afirmación (5.6)".⁴⁵

El signo "crucifijo" dice algo del objeto "crucifijo", pero nada del interpretante. Al contrario, es el o los interpretantes posibles los que significan el signo, que le permiten existir. Esa relación semiótica entre el representamen R, el objeto O y el interpretante I puede esquematizarse así:



Las tres tricotomías

Peirce, además de explicitar que el signo se manifiesta por un proceso de relaciones entre un representamen, un objeto y un interpretante, proceso ya definido bajo el

término de semiosis, proyecta caracterizarlo repartiéndolo bajo tres tricotomías, según sea primero, segundo o tercero, es decir, siguiendo las categorías faneroscópicas de las cuales depende: “Los signos se dividen en tres tricotomías: primero, según sea el signo una *cualidad*, un *existente real* o una *ley general*; segundo, según sea *la relación de este signo con su objeto* ya consista en que el signo tenga *algún carácter por él mismo*, ya en *relación existencial con su objeto*, ya en *relación con su interpretante*; tercero, según la representación de su interpretante: ya lo represente como un *signo de posibilidad*, como un *signo de hecho* o como un *signo de razón*”.⁴⁶

Según la primera tricotomía, que representa de alguna manera la dimensión sintáctica del signo, el signo se caracteriza por: el cualisigno, es decir, la calidad del signo; el sinsigno, es decir, la existencia real del signo y el legisigno, es decir, la ley, “una ley que es un signo. (2.246).⁴⁷

Así para tomar otra vez los ejemplos citados más arriba, el color de los escapularios es un cualisigno; la forma del crucifijo es un cualisigno, la efigie de Cristo sobre el crucifijo es un sinsigno, la materialización escénica de los escapularios es un sinsigno; por último, el modelo de la cruz elegido por convención, iconográfica o no, y el tipo de escapularios que determinan la pertenencia a tal o cual grupo de creencias religiosas son legisignos.

Con la segunda tricotomía, se refiere a la dimensión semántica del signo que es transmitida según tres características: El icono, es decir una imagen que reproduce un modelo. El icono está siempre en relación con el objeto que denota. Peirce lo define así: “Un icono es un signo que remite al objeto que denota sencillamente en virtud de los caracteres que posee sea que este objeto exista realmente o no. Por cierto, si ese objeto no existe realmente, el icono no actúa como signo; pero eso no tiene nada que ver con su carácter de signo. Cualquier cosa, cualidad, individuo existente o ley es icono de algo con tal que se le parezca y sea usado como signo de esa cosa (2.247).⁴⁸

Así, la efigie del Cristo sobre el crucifijo es un icono; el personaje del general César Rubio es un icono.

El índice “es un signo que remite al objeto que denota porque está realmente presentado por ese objeto.” (2.248).⁴⁹ Está pues en relación directa con el objeto. Al contrario del icono, unido al objeto por su semejanza, el índice está unido al objeto por una relación de contigüidad: “La acción de los índices depende de la asociación por contigüidad y no de la asociación por semejanza o de operaciones intelectuales” (2.306).⁵⁰

El índice anuncia también el *shifter*, el embrague, de R. Jakobson. Según Peirce: “El índice no afirma nada solamente dice “ahí”. De alguna manera, se apodera de nuestros ojos y los obliga a mirar un objeto particular y nada más. Los pronombres demostrativos y relativos son índices casi puros, porque denotan las cosas sin describirlas (3.361).⁵¹

Así, el crucifijo no puede ser el índice de la religión o del fanatismo religioso, ni del asesinato de César Rubio, pero “ese” crucifijo que el espectador ve sobre la escena lo es.

El símbolo es “un signo que remite al objeto que denota en virtud de una ley, comúnmente una asociación de ideas generales que determina la interpretación del

símbolo por referencia a ese objeto" (2.249).⁵² Si no hubiera interpretante, el símbolo perdería su carácter de signo.

Así, el crucifijo y los escapularios son símbolos, símbolos de la religión y más particularmente de la religión católica, así como símbolo de la "Cristiada".

La tercera tricotomía representa la dimensión pragmática del signo; se caracteriza por la relación que mantiene ya no con el objeto sino con el interpretante. Peirce distingue:

El rema, que es un signo de posibilidad cualitativa, "está entendido como representando tal o cual especie de objeto posible" (2.250).⁵³ Es un signo textual o visual cualquiera, considerado por el interpretante como término de un enunciado posible. Aquí, en la escena a la cual se hace referencia, el signo "crucifijo" y el signo "escapulario" pueden ser interpretados como términos del enunciado posible: "es un fanático católico quien asesinó a César Rubio".

El dicisigno el cual es un signo que, para su interpretante, es un signo de existencia real. No puede ser un icono que no de ninguna base que permita interpretarlo como remitiendo a una existencia real. "Un dicisigno implica necesariamente, como parte de él mismo, un rema para describir el hecho de ser interpretado como indicante" (2.251).⁵⁴ El dicisigno permite, pues, demostrar la relación entre dos signos textuales o visuales. "Crucifijo" y "escapularios", en relación con la muerte de César Rubio, son dicisignos respecto al interpretante "asesinato".

El argumento, "es un signo que, para su interpretante, es un signo de ley. Dicho de otro modo, añade Peirce, un rema es un signo entendido como representante de su objeto sólo en sus caracteres, un dicisigno es un signo entendido como representante de un objeto respecto de su existencia efectiva; y un argumento es un signo entendido como representante de su objeto en su carácter de signo" (2.252).⁵⁵ El argumento se construye, pues, como un símbolo textual o visual complejo que pone en relación signos de tipos diferentes; por ejemplo, ya que un "crucifijo" y un "escapulario" fueron encontrados cerca del cuerpo de César Rubio, se deduce que el asesinato de César Rubio fue cometido por un fanático católico.

Esas tres tricotomías con las cuales Peirce analiza el signo, o más bien lo caracteriza, justifican la noción de triadicidad. Cada una de ellas considera el signo en la jerarquía de las categorías faneroscópicas según sea primero, segundo o tercero. Hay que notar, y por eso hemos escogido el mismo ejemplo para cada una de las tres dimensiones del signo, que el signo analizado sólo descubre uno de sus aspectos en cada uno de los momentos: primero en sí mismo, después respecto del objeto, y por último, respecto del interpretante. Sería falso decir que un signo dado se define en su totalidad como legisigno, índice o dicisigno; sólo hemos querido demostrar que el signo es triádico y que el hecho de considerarlo bajo un aspecto particular en cierto momento no excluye la presencia de los otros aspectos respetando la jerarquía de las categorías: un tercero presupone un segundo, el cual presupone un primero. Así, el sinsigno supone e incluye un cualisigno, el índice un icono, el dicisigno un rema; y el índice y el icono son elementos constitutivos del símbolo. Es lo que Roman Jakobson observa al afirmar que

Uno de los rasgos más importantes de la clasificación semiótica de Peirce, reside en la perspicacia con la cual ha reconocido que la diferencia entre las tres clases fundamentales de signos tan sólo era una diferencia de lugar dentro de una jerarquía muy relativa. No es la presencia o la ausencia absoluta de similitud o de contigüidad entre el significante y el significado, ni el hecho que la conexión acostumbrada entre esos constituyentes fuese del orden del hecho puro o del orden de lo institucional puro, que están en el fundamento de la división del conjunto de signos en iconos, índices y símbolos, sino sólo el predominio de uno de esos factores sobre los demás.⁵⁶

Ese predominio de uno de los factores sobre los demás conduce a varias combinaciones que Peirce cataloga en diez clases de signos y que permiten describir mejor las diferentes caracterizaciones del signo.⁵⁷

Sin descuidar ni minimizar la importancia de la dimensión sintáctica del signo (primera tricotomía) ni la de su dimensión pragmática (tercera tricotomía), centraremos nuestro análisis del signo teatral en Rodolfo Usigli más particularmente en su dimensión semántica (segunda tricotomía). Somos conscientes del riesgo tomado con la semiótica peirciniana, ya que esta elección puede llevarnos a perder de vista que un signo jamás puede limitarse a uno de sus "subsistemas"⁵⁸ y a no considerarlo más que en uno de sus aspectos. Pero en la medida en que nuestro proyecto de investigación, tal como lo definimos en nuestra introducción, se atiene a deducir del discurso teatral de un dramaturgo mexicano, o sea Rodolfo Usigli, en un periodo histórico y económicamente dado, 1930-1950, "las condiciones de posibilidad" de ese discurso, por medio de un análisis semiótico del signo teatral, pensamos que la segunda tricotomía peirciniana es suficientemente pertinente.

¿Por qué? Porque los "subsistemas" que describe, el icono, el índice y el símbolo, son signos de objetos, signos que nombran y muestran su relación con el objeto propiamente dicho, "signos de referencia" como los califica de manera exacta Gérard Deledalle. Porque son, precisamente, los signos de referencia con el objeto que interesan en nuestra tentativa de buscar "formaciones discursivas", de buscar interpretantes, códigos culturales y/o ideológicos en los que se apoya el texto teatral de Rodolfo Usigli. Establecemos, pues, como a priori teórico que el icono, el índice y el símbolo -de acuerdo con Peirce-, no son tres momentos autónomos del signo, sino al contrario, son las tres caracterizaciones posibles de la única relación del signo con su objeto. Sin rechazar las otras dos tricotomías que corresponden a las dimensiones sintáctica y pragmática del signo, esta selección teórica se justifica, por otra parte, en la medida en que el teatro, más que cualquier otro arte, es perceptible sobre el fondo de la realidad que representa, de ahí la importancia del icono y del símbolo; y en la medida en que el teatro es también un arte y una práctica de la comunicación y de las relaciones humanas, de ahí la importancia de los índices.

Notas

¹ Peirce, Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, (textos reunidos, traducidos y comentados por Gérard Deledalle), Paris, Seuil, 1978, (L'ordre philosophique), p. 212.

² Charles Sanders Peirce (1839-1914), Ferdinand de Saussure (1857-1913), *Le Cours de Linguistique Générale* de Ferdinand de Saussure sería publicado en París y en Lausanna por sus discípulos, antiguos alumnos, en 1916. Con respecto a Charles S. Peirce se tendrá que esperar a 1931-1932 con la publicación en Harvard de los dos primeros volúmenes de las *Collected Papers*, para descubrir las primeras definiciones de la semiótica peirciniana, seis volúmenes más se publicarían de 1935 a 1958.

³ Eco, Umberto, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Deledalle, Gérard, *Théorie et Pratique du Signe*, Paris, Payot, 1979, 216 p.

⁵ Deledalle, Gérard, *Ch. S. Peirce, Ecrits sur le Signe*, Paris, Seuil, 1989, 270 p. (L'ordre philosophique) cf. *supra* nota 1.

⁶ Cf. *Sémiosis*, revista dirigida por Max Bense, Gérard Deledalle y Elisabeth Walter, Baden-Baden-Perpignan. *Langages*, Paris, núm. 58, junio 1980.

⁷ Eco, Umberto, *op. cit.*

⁸ Veron, Eliseo, "La Sémiosis et son monde", *Langages*, Paris, núm. 58, juin 1980, p. 61-74.

⁹ Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, tomo II, 294 p. (NRF) p. 44-45.

¹⁰ *Idem.*, p. 48.

¹¹ Bachelard, Gaston, *La Formation de l'Esprit Scientifique*, Paris, Vrin, 1957, 257 p.

¹² *Idem.*

¹³ Deledalle, Gérard, "Avertissement aux lecteurs de Peirce", *Langages*, Paris, núm. 58, juin 1980, p. 26.

¹⁴ *Idem.*, p. 27.

¹⁵ Deledalle, Gérard, *Théorie et Pratique du Signe*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁶ Eco, Umberto, *op. cit.*, p. 30.

¹⁷ Peirce, Ch. S., *Ecrits sur le Signe*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸ Peirce, Ch. S., *Idem.*, p. 120. Las citas de los *Collected papers* de Ch. S. Peirce, traducidas y comentadas por Gérard Deledalle con el título *Ecrits sur le signe* se presentan de la forma siguiente: el primer número remite al número del volumen, el número siguiente al número del párrafo. La citas de las cartas de Peirce a Lady Welby que aparecen también en *Ecrits sur le signe*, se señalan con las iniciales L.W., seguida de la numeración de la página del volumen.

¹⁹ Cf. Los trabajos de Deledalle, Joëlle Réthoré, Robert Marty, Werner Burzlaff, Jean Pierre Kaminker, Claude Bruzy, publicados en las revistas *Sémiosis* y *Langages*.

²⁰ Deledalle, Gérard, *Théorie et Pratique du Signe*, *op. cit.*, p. 53.

²¹ Peirce, Ch. S., *op. cit.*, p. 77.

²² Es necesario subrayar la moral terminológica de Peirce, quien siempre buscó el término más adecuado a la definición:

Uno de los primeros deberes del que ve la situación tal como es, escribe, es resistir enérgicamente a todo lo que parece ser una dictadura arbitraria en los asuntos científicos y, principalmente con referencia al uso de términos y notaciones. Al mismo tiempo, un acuerdo general concerniente al uso de términos y notaciones es imprescindible -no demasiado rígido sino predominante en los investigadores de la misma disciplina- acuerdo referido a la mayoría de los símbolos, de tal modo que sólo se tenga que dominar un mínimo de sistemas de expresiones diferentes. (2.220) *Ecrits sur le signe, op. cit.*, p. 61 -y añade:- Antes de proponer un término, una notación u otro símbolo, hay que considerar con madurez si conviene perfectamente al concepto y si se adapta a todas las ocasiones en que se use, si no se opone a un término existente y si no puede crear una dificultad impidiendo expresar una concepción que podría ser más tarde utilizada en filosofía.

²³ Peirce, Ch. S., *op. cit.*, p. 67. Joëlle Réthoré, en su artículo "La Sémiotique Triadique de Ch. S. Peirce", *Langages*, núm. 58, juin 1980, p. 32- 37, insiste sobre esa noción de realidad que es fundamental para entender la doctrina "pragmaticista" de Peirce, y da la definición siguiente: "La realidad es ese modo de ser en virtud del cual la cosa real es como es, independientemente de cómo un espíritu o una colección determinada de espíritus se la puedan representar" (5.565).

²⁴ Peirce, Ch. S., *op. cit.*, p. 69 (1.23).

²⁵ *Idem.*, p. 204.

²⁶ *Idem.*, p. 70.

²⁷ *Idem.*, p. 204.

²⁸ *Idem.*, p. 204.

²⁹ Deledalle, Gérard, *Théorie et Pratique du Signe, op. cit.*, p. 133.

³⁰ Peirce, Ch. S., *op. cit.*, p. 121.

³¹ *Idem.*, p. 121.

³² *Idem.*, p. 133.

³³ "Uso el término 'objeto', escribe Peirce a Lady Welby, en el sentido por el cual *objectum* fue sustantivado primero a principios del siglo XIII; y cuando empleo la palabra sin añadir 'de' qué hablo cuando hablo del objeto, oigo todo lo que viene al pensamiento o a la mente en uno de los sentidos ordinarios de la palabra". (L.W. 23)

³⁴ Peirce, Ch. S., *op. cit.*, p. 126. "Brevemente, un signo es todo lo que determina algo de otro (su interpretante) para remitir a un objeto al cual él mismo remite (su objeto), de la misma manera ocurre con el interpretante, volviéndose signo a su vez, y así sucesivamente *ad infinitum*" (2.303).

³⁵ *Idem.*, p. 126.

³⁶ *Idem.*, p. 32 (8.335).

³⁷ Eco, Umberto, *op. cit.*, p. 68.

³⁸ Peirce, Ch. S., *op. cit.*, p. 189.

³⁹ *Idem.*, p. 189.

⁴⁰ *Idem.*, p. 189.

⁴¹ Cf. Marty, Robert, "La Théorie des interprétants", *Langages*, núm. 58, juin 1980, p. 37-39. Deledalle, Gérard, *Théorie et Pratique du Signe, op.cit.*, p. 120-121.

⁴² Deledalle, Gérard, *op. cit.*, p. 88.

⁴³ Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, México, OEN, 1972, 224 p., p. 100.

⁴⁴ La "Cristiada": guerra civil, contrarrevolución, aventura mística y sangrienta del pueblo campesino en la Revolución mexicana (1926-1929).

⁴⁵ Peirce, Ch. S., *op. cit.*, p. 225.

⁴⁶ *Idem.*, p. 138-139, (el subrayado es nuestro).

⁴⁷ *Idem.*, p. 139.

⁴⁸ *Idem.*, p. 140.

⁴⁹ *Idem.*, p. 140.

⁵⁰ *Idem.*, p. 160. "Los pronombres demostrativos, "esto" y "eso", son índices, escribe Peirce en el 2.287, pues invitan al oyente a usar sus capacidades doble observación y, al mismo tiempo, a establecer un enlace real entre su mente y el objeto; y si el pronombre demostrativo desempeña su papel -en el caso contrario su significación no se entiende- permite establecer esa relación, y es por esto un índice. Los pronombres relativos "quien" y "que" requieren una actividad de observación más o menos de la misma manera, sólo que con ellos hay que dirigir la observación sobre las palabras que las preceden" (p. 155-156).

⁵¹ *Idem.*, p. 144.

⁵² *Idem.*, p. 140-141.

⁵³ *Idem.*, p. 141.

⁵⁴ *Idem.*, p. 141. Es necesario que precise que toda la oración relativa es un "dicensigno" y no sólo el pronombre relativo "quien" (índice).

⁵⁵ *Idem.*, p. 142.

⁵⁶ Jakobson, Roman, en *Problèmes du Langage*, Paris, Gallimard, 1966, p. 24. Citado por Deledalle, Gérard, en *Ecrits sur le Signe, op. cit.*, p. 232.

⁵⁷ Las diez clases de signos fundamentales obtenidas después de las tres tricotomías son las siguientes:

1.1. 2.1. 3.1.		cualisigno
1.2. 2.1. 3.1.		sinsigno icónico
1.2. 2.2. 3.1.		sinsigno indicial remático
1.2. 2.2. 3.2.		sinsigno indicial dicente (dicensigno)
1.3. 2.1. 2.1.	que se lee	legisigno icónico
1.3. 2.2. 3.1.		legisigno indicial remático
1.3. 2.1. 3.2.		legisigno indicial dicente
1.3. 2.3. 3.1.		legisigno simbólico remático
1.3. 2.3. 3.2.		legisigno simbólico dicente
1.3. 2.3. 3.3.		legisigno simbólico argumental

⁵⁸ Deledalle, partiendo de Peirce, llama "subsinsignos" a los nueve signos descritos por las tres tricotomías.

Práctica del signo teatral en Rodolfo Usigli

Determinación de los campos de investigación

Ponemos como a priori en nuestro análisis que el texto teatral sólo se puede leer según una representación, y que si lo escrito y lo representado, lo textual y lo visual, forman dos objetos diferentes, nos proponemos descubrir sus relaciones con el mismo objeto desde el mismo instrumento conceptual: la semiótica. Ahora bien, sabemos que el descifrado semiótico de un texto dramático sólo se comprende según la representación y que la sola lectura desfigura el teatro en su definición específica, porque ofrece una aproximación lineal y no simultánea, estática y no dinámica. No obstante, el texto escrito tiene la ventaja de proponer huellas menos fugaces y menos subjetivas que las que retienen el ojo y el oído, durante el espectáculo. El texto escrito permite descubrir mejor la clase de signos ocultos por la "polifonía informacional" de la representación, y por tanto conviene más al análisis científico. Procederemos pues como lector, como lector consciente del privilegio que se le otorga: captar con anticipación el conjunto de la obra propuesta por el autor.

Sin embargo no se trata de privilegiar el texto dramático, considerando la representación sólo como la expresión y la traducción del texto literario. Esa actitud se orienta a consagrar el texto dramático, a fijarlo en una única lectura histórica e ideológicamente codificada. Por ello consideramos como objeto esencial de nuestra investigación el texto teatral tal como lo define claramente Anne Ubersfeld: "una práctica textual muy particular", es decir, distinta a las otras formas literarias: novela, poesía, ensayo: "La especificidad del texto de teatro, es la primera pregunta, la pregunta esencial".¹

Trataremos de mostrar la especificidad del texto teatral a partir de las obras de Rodolfo Usigli, siguiendo a Ubersfeld quien afirma "que existen en el interior del texto de teatro matrices textuales de representatividad; que un texto de teatro puede ser analizado según procedimientos que son (relativamente) específicos y ponen en evidencia los núcleos de teatralidad en el texto".²

El texto dramático aparece pues como un sistema semiótico complejo que incluye varias capas significativas e interpretativas según el modelo definido en nuestra aproximación teórica. Consideramos el sistema teatral como un conjunto estructurado por signos que pertenecen a la vez al texto y a la puesta en escena (representación). Esos signos los definimos, a partir de la semiótica peirciniana, como icono, índice y símbolo. Estos signos nos permiten elaborar lo que Patrice Pavis llama una "partitura teatral",³ es decir, una estructuración y una descripción del sistema teatral. Delimitaremos pues, nuestro *corpus* al texto dramático de Rodolfo Usigli como producto: de una estructura de la personalidad, la de Rodolfo Usigli; de formas discursivas, la expresión teatral en la literatura mexicana contemporánea; y de formaciones discursivas.

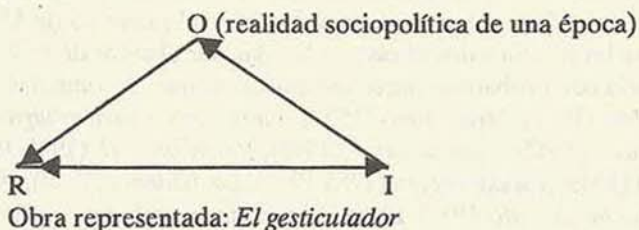
sivas, las clases sociales de varios agentes: autor, director, actores, espectadores y las posiciones discursivas dominantes puestas también en evidencia.

¿Qué entendemos por texto dramático? Nuestro primer presupuesto es que, en su forma teórica, el texto dramático se define "como el conjunto estructurado de elementos de los que dispone y que debe utilizar el autor dramático, y con los cuales el lector reconoce uno u otro texto, como un texto dramático".⁴ Los medios que permiten la unificación de esos elementos del texto en un conjunto coherente constituyen la obra dramática. El texto dramático funciona como un invariante que determina todas sus representaciones. Ese texto se compone de dos partes distintas pero solidarias: las réplicas o diálogo y las acotaciones o didascalias. Por comodidad, conservaremos los términos de réplicas (para todo lo que es diálogo) y de didascalias (para todo lo que es indicación escénica). Conviene subrayar, tratándose del texto, la importancia de las didascalias. Son las que responden a las preguntas: ¿dónde?, ¿quién?, ¿cuándo?, ¿cómo? Su función es enseñar. Y lo que enseñan es todo el contexto de la comunicación "[las didascalias] determinan una pragmática, es decir, las condiciones concretas del uso de la palabra".⁵

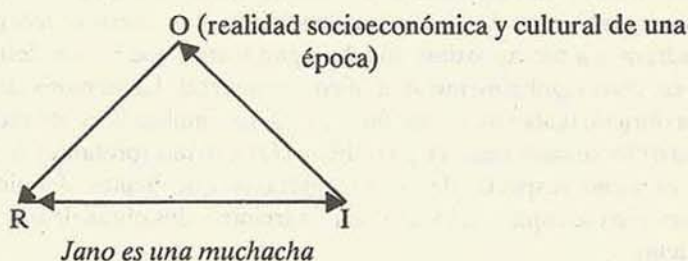
Dicho de otra manera, las didascalias permiten insistir sobre el factor sujeto y sobre el factor referencial o de situación. Ya no nos encontramos en el nivel del enunciado, es decir del texto realizado, pero sí en el nivel de la enunciación, es decir de la producción de ese texto. El proceso de enunciación, caracterizado así, es una actualización temporal y espacial del sujeto en su discurso. ¿Quién habla? En las réplicas son los personajes, en las didascalias es el mismo autor quien nombra a los personajes, enseña su espacio, indica sus gestos y su acción fuera de todo discurso. De ahí la necesidad de hacer el análisis sistemático. Determinaremos su frecuencia, por su número y por su extensión, acto por acto, obra por obra, examinaremos por otra parte, el juego dialéctico que se instaura en el teatro entre el plano textual y el plano visual. Las réplicas y las didascalias constituyen el texto dramático y lo caracterizan por situaciones dramáticas que significan y de las cuales nos informan. De ahí nuestro segundo presupuesto: todo es signo en el teatro, las réplicas como las didascalias, los personajes como los decorados. Todo es signo de algo que es necesario describir ahora. Diremos que un texto dramático que contiene sus posibilidades propias de representación se instituye como obra teatral y es un "hipersigno" en el sentido en el que lo define Robert Marty: "Por hipersigno entendemos un agrupamiento o complejo de signos ofrecidos como un conjunto: un cuadro, una novela, una escena callejera, etc...".⁶

Este complejo de signos que constituye la obra teatral está formado de signos lingüísticos y no lingüísticos, visuales y textuales, que no analizaremos por separado ya que, desde el punto de vista de la semiótica peirciniana, tomamos en cuenta indistintamente los signos producidos por el autor y los que resultarían de una eventual puesta en escena. El proyecto del autor dramático, Rodolfo Usigli, es un signo simbólico argumental⁷ cuyo objeto debe ser descifrado por el espectador desde el representamen que es la obra representada. Simbólico porque es un signo que remite al objeto que denota en virtud de una ley, una asociación de ideas generales que determinan la interpretación respecto de ese objeto: La gesticulación de César Rubio, por ejemplo, en *El gesticulador*, denota como objeto la gesticulación de la vida política mexicana en

un ambiente históricamente dado, el de la institucionalización de la revolución. Queda claro que para un espectador de aquella época (1947, fecha del estreno de la obra) los interpretantes escogidos, que permiten la referencia al objeto, son interpretantes dinámicos, pragmáticos, es decir, interpretantes que dan informaciones acerca del objeto del signo ya sea tal como se presenta, ya sea en relación con el contexto presentado, y esos interpretantes ponen en relación lo que se ofrece como representación de la realidad y la realidad misma. De esta forma tenemos la relación semiótica siguiente:



Jano es una muchacha (1952), tiene el mismo resultado, el desdoblamiento de la personalidad de Marina y de Víctor denota como objeto las famosas máscaras de las cuales hablan los intelectuales mexicanos desde Samuel Ramos⁸ hasta Carlos Fuentes⁹ pasando por Octavio Paz¹⁰ y por el mismo Rodolfo Usigli,¹¹ y que están unidas estrechamente con la historia de la sociedad y de la cultura mexicana. Así, tenemos la relación semiótica siguiente:



Es simbólico argumental porque el proyecto de Usigli en la obra representada es un signo entendido como representando su objeto en su carácter de signo. En efecto, el espectador sabe que está en el teatro y no confunde la realidad que estructura sus interpretantes con su representación en la escena. Estamos en el teatro y en el teatro una cosa real a menudo no es más que, como lo observa Petr Bogatyrev, "sólo el signo del signo de una cosa y no el signo de la cosa misma".¹²

Tomemos el ejemplo del vestido, del decorado o de los accesorios en el teatro (eso vale también para los otros signos tales como la declamación o los gestos); sobre la escena no se usan sólo como signos o conjuntos de signos, sino que se usan también objetos reales. Sin embargo, el espectador no mira esas cosas reales como cosas reales sino como signos de signo o signos de objetos. El sombrero tejano con cinco estrellas, que Usigli le pone a César Rubio en el tercer acto, no es considerado por el espectador

en su naturaleza de objeto, el espectador no se pregunta si es verdadero o falso, si es de fieltro o de cartón, pero es considerado en cambio como signo de signo, es decir en ese caso como signo de una pertenencia militar, como signo de un grado, el de general de división, como signo de un período históricamente dado, el de la revolución mexicana. La obra de teatro en su conjunto texto-representación aparece pues, en el proceso encodificación-desencodificación-encodificación, como producto de un conjunto de coacciones interpretantes cuya función es conducir al espectador al conocimiento del objeto escogido.

Podemos decir, en un último análisis, que el signo simbólico argumental que acabamos de definir y que sirve para describir el proyecto de Usigli es el signo que caracteriza las treinta y dos obras producidas por el autor de 1930 a 1963.¹³ Si se hace el inventario comprobamos que se componen de quince comedias:¹⁴ *El apóstol* (1931), *Falso drama* (1937), *Medio tono* (1937), *La mujer no hace milagros* (1938), *La familia cena en casa* (1942), *Vacaciones I* (1940), *Vacaciones II* (1945-1951), *La función de despedida* (1949), *La exposición* (1955-1959), *La diadema* (1960), *Un navío cargado de...* (1961), *Noche de estío* (1933-1935), *El presidente y el ideal* (1935), *Estado de secreto* (1935), *Corona de luz* (1963); de once piezas u "obras serias":¹⁵ *Quatre chemins* (1932), *El niño y la niebla* (1936), *Alcestes* (1946), *Otra primavera* (1938), *El gesticulador* (1938), *Sueño de día* (1940), *Corona de sombra* (1943), *Jano es una muchacha* (1952), *Los fugitivos* (1950), *Un día de estos* (1953), *Las madres* (1949-1960); de tres "farsas":¹⁶ *La última puerta* (1936), *La crítica de la mujer no hace milagros* (1938), *Dios, Batidillo y la mujer* (1945); de dos melodramas:¹⁷ *Aguas estancadas* (1938) y *Mientras amemos* (1957); y de una tragedia:¹⁸ *Corona de fuego* (1960).

Volveremos más adelante al análisis del discurso teatral de Usigli sobre la teoría de géneros, tal como la define en sus diferentes escritos teóricos. Por ahora, nos atenderemos a una aproximación del signo teatral que hemos definido, con la ayuda de Peirce, como globalmente simbólico argumental. La semiosis descrita engendra para cada obra de teatro una relación triádica que implica la cooperación de tres sujetos: el signo o el representamen (R), su objeto (O), y su interpretante (I). El objeto remplazado por el signo respecto de su interpretante que hemos definido como dinámico y pragmático se reparte a lo largo de las treinta y dos obras de que se trata de la manera siguiente:

- En catorce obras: el objeto considerado por el representamen es la realidad socioeconómica del México de los años 30-50: (cinco "comedias", siete "obras serias" o piezas, dos "melodramas").¹⁹

- En siete obras: el objeto es la realidad política o sociopolítica del México contemporáneo: (tres "comedias", dos piezas u "obras serias", dos "farsas").²⁰

- En tres obras: el objeto es la realidad histórica de México: (una tragedia, una pieza u "obra seria", una "comedia").²¹

- En ocho obras: el objeto es la realidad sociocultural del México de los años 30-50: (seis "comedias", una pieza u "obra seria", una farsa).²²

Observamos pues que el objeto privilegiado del proyecto teatral de Rodolfo Usigli está codificado a partir de su relación con el mundo, con la realidad socioeconómica y política del México contemporáneo. Es posible constatar que Rodolfo Usigli privilegia

cierto tipo de teatro que calificaremos de “realista” según la propia concepción del dramaturgo: “No hay que olvidar que el realismo se constituye en estilo cuando se enseorea de los recursos técnicos, cuando es capaz de producir en el espectador una mayor ilusión de realidad”.²³

Ese proyecto teatral empieza con un conocimiento teórico, con un dominio técnico y con una práctica que Usigli describirá en sus ensayos críticos: *México en el teatro* (1932), *Caminos del teatro en México* (1933), *Itinerario del autor dramático* (1940), *Anatomía del teatro* (1967) y en sus prólogos y epílogos. Pero esa técnica dramática debe apoyarse sobre una experiencia humana y social, como afirma el mismo Usigli: “La técnica dramática como el sentido de penetración en los problemas del hombre son frutos de una experiencia humana y social”.²⁴

En conclusión, el objeto-realidad, de una época (socioeconómico, histórico, político o sociocultural) siempre se muestra tanto en el plano sincrónico: el ser mexicano en su época, en su contexto; como en el plano diacrónico: el ser mexicano en su dimensión histórica y mítica en busca de una identidad nacional y cultural.

Funcionamiento del signo teatral

En una perspectiva peirciniana, el signo teatral funciona, lo repetimos, por semiosis, es decir, que un signo-representamen que es primero remite a un objeto que es segundo por el intermediario de un interpretante que es tercero; y las relaciones que se establecen entre R, O e I son relaciones semánticas, sintácticas y pragmáticas, relaciones de posibilidades y no de necesidad.

El esquema relacional

El signo teatral “Maximiliano” en la obra de Usigli, *Corona de sombra*,²⁵ o el de “Carlota” en la misma obra, o también el signo “Cuauhtémoc” o el signo “Cortés” en *Corona de fuego*,²⁶ alrededor del cual podemos reagrupar el personaje, su aspecto físico y los objetos que le rodean, remiten a los personajes históricos, a lo que sabe de ellos el espectador, a lo que Usigli nos muestra de esas figuras.²⁷ Esa relación que permite al espectador dominar el signo que le presentan, de “interpretarlo”, se incrementa con una relación referencial. En efecto, en el teatro la visualización del signo practicada en el nivel de la puesta en escena permite la representación escénica del referente geográfico, histórico, cultural, socioeconómico o político que está constantemente presente en el teatro de Rodolfo Usigli, y más particularmente en las primeras escenas, llamadas clásicamente “escenas de exposición”.

En *El gesticulador*, por ejemplo, el signo referencial "México" tiene 36 ocurrencias, 20 para el primer acto, nueve para el segundo y siete para el tercero. "México" es un signo referencial que tiene un valor indicial o dicente: "el calor del Norte que en realidad me hacía falta en México",²⁸ "Tu no conseguiste hacer dinero en México",²⁹ "No hay un solo hombre en México que sepa lo que yo sé de la revolución", "Hasta los revolucionarios aseguran que las revoluciones sólo pueden ganarse en México".³¹

Observamos que el valor indicial o dicente del signo "México" es semánticamente reductor en la primera secuencia del acto I, "México" = "Ciudad de México", y extensivo semánticamente en todas las otras secuencias del acto I, pero también del acto II y del acto III, "México = México", nos enfrentamos a símbolos dicentes que aparecen en cuanto el signo "México" entra en relación sintáctica con otros signos tales como el de "historia contemporánea de México": "pero pensaría muy mal de México si la primera casa adonde llega le cerrara sus puertas",³² "En México todo es política... la política es el clima, el aire",³³ "Ya sabe cuánto se interesan los americanos por las cosas de México",³⁴ "me interesa especialmente la historia de México",³⁵ "Ambrose Bierce este americano que viene a México, que se une a Pancho Villa",³⁶ "ningún hombre en México me ha interesado como este César Rubio".³⁷

Al lado de ese signo "México", el cual por la relación semántica y referencial que mantiene con su objeto y con su interpretante nos ubica en un espacio geográfico, aparecen otros signos que desde las primeras secuencias del acto I nos sitúan en la referencia sociocultural, socioeconómica o histórica. Está en primer lugar, en el nivel indicial o dicente, el "cajón de libros" anunciado por el autor en las didascalias: "Todavía queda al centro de la escena, un cajón que contiene libros",³⁸ y más adelante: "[Miguel, el hijo de Cesar Rubio] está sentado sobre el cajón de los libros, enjugándose la frente".³⁹ Este signo teatral que se visualiza sobre la escena mantiene, con su objeto y su interpretante, una relación semántica y referencial lingüísticamente textualizada. Es un signo que es recurrente en el acto I, ya que interviene dos veces en la primera secuencia:

Elena: Miguel, hay que llevar arriba este cajón de libros.⁴⁰

César: Hay que subir esos libros, Miguel.⁴¹

El autor toma el relevo semántico y referencial en las didascalias que introducen la tercera secuencia para visualizar otra vez el signo teatral:

César toma un libro del cajón, lo hojea, se encoge de hombros y vuelve a arrojarlo en él.⁴²

César: no quedó lugar dónde poner mis libros ¿verdad? ...⁴³

En la cuarta secuencia:

Elena: ¿Has puesto los libros aquí? Estorbarán, y no quedó lugar para el librero, sabes.⁴⁴

Por último en la quinta secuencia:

Miguel: (voces) ¿Quieres que subamos los libros?

César: (abstraído en su sueño) ¿Qué?

Miguel: Los libros ¿Quieres que los subamos?⁴⁵

Ese signo "cajón de libros", cuyo valor indicial nos coloca en una referencia sociocultural, está asociado por contigüidad -en toda la primera secuencia del acto I- al signo icónico "dinero":

Julia: ... porque tú no conseguiste hacer dinero en México.

Miguel: Piensas demasiado en el dinero.

Julia: A cambio de lo poco que el dinero piensa en mí...

Miguel: ... Hubiera sido mejor que supieras menos de revolución, como los generales, y fueras general. Así no hubiéramos tenido que venir aquí.

Julia: Así tendríamos dinero.

.....

César: [...] no quiero ver a mi alrededor esas caras silenciosas que tenían en el tren, reprochándome el no ser general el no ser bandido inclusive, a cambio de que tuviéramos dinero [...].⁴⁶

La asociación de esos dos signos crea el símbolo dicente con el que termina la primera secuencia:

César: Un profesor de Universidad, con cuatro pesos diarios que nunca pagaban a tiempo, en una universidad en descomposición, en la que nadie enseñaba ni nadie aprendía ya...⁴⁷

Las secuencias siguientes demuestran una redundancia de signos indiciales y de signos dicentes, signos que aspiran a informar y a guiar al espectador tanto en el plano de la significación como en el plano de la comunicación. Esos signos se refieren esencialmente al refuerzo de la ubicación referencial histórica, son fechas precisas, nombres históricos:

César: Ambrose Bierce llegó a México en noviembre de 1913; se reunió con las fuerzas de Villa en seguida, y desapareció a raíz de la Batalla de Ojinaga. Fueron muchas las bajas [...] Con toda probabilidad Bierce fue uno de ellos. O bien fue fusilado por Urbina en 1915, cuando intentó pasarse al ejército constitucionalista.⁴⁸

César: [...] Tengo algunos documentos sobre los extranjeros que acompañaron a Villa [...] Santos Chocano, Ambrose Bierce, John Reed.⁴⁹

Y aparece, en medio de esos signos indiciales y dicentes, engendrado por ellos mismos, el signo icónico de toda la obra, el general César Rubio:

Bolton: [...] Un hombre extraordinario. Un general mexicano, joven, el más grande revolucionario, que inició la revolución en el Norte, hizo comprender a Madero la necesidad de una revolución, dominó a Villa. A los veintitres años era general. Y también desapareció una noche [...], destruido como Ambrose Bierce.

César: General a los 23 años, y el más extraordinario de todos es cierto. Pocas gentes saben que se levantó en armas precisamente a raíz de la entrevista Creelman-Díaz el 5 de septiembre de 1908 [...].⁵⁰

Y la ubicación referencial se desarrolla alrededor del signo icónico César Rubio, todos los personajes de la revolución aparecen con valor de índices, "Madero", "Carranza", "Huerta", "Villa", "Zapata",⁵¹ para dar al icono César Rubio una credibilidad histórica y volverse a su vez símbolo, símbolo de una pureza revolucionaria que sólo se puede asumir en el recuerdo. Pero, ¿no estamos en la ilusión teatral? ¿En lo que Ubersfeld llama "la denegación-ilusión"? Volveremos a ello.

Con *Jano es una muchacha*, la segunda obra de Rodolfo Usigli que tomamos para nuestro análisis semiótico, la relación semántica y referencial que el signo establece entre el representamen R, el objeto O, y el interpretante I, produce un proceso idéntico, sólo cambia el objeto del representamen. Ya no se trata de una realidad sociopolítica de un periodo dado, sino más bien de una realidad socioeconómica y cultural de una clase social en un periodo dado.

Si en la escena I del acto I, el signo "México", en su valor extensivo, sitúa al espectador en la referencia geográfica, cede el paso en importancia a otros signos ya que aparece sólo cuatro veces como tal:

El Hombre: [...] Pero siempre eché de menos a las putitas de México; no hay como ellas.⁵²

El Hombre: [...] ¿Cómo está México?.⁵³

La Mujer: [...] Era linda pero acabó en el "Morelos" en México.⁵⁴

El Hombre: O soy un evocador romántico, o la prostitución ha degenerado mucho en México.⁵⁵

Ese signo se encuentra en dos iconos con valor metafórico:

El Hombre: [...] Esto de querer hacer recuerdos aquí es como dejar caer una red en el Paseo de la Reforma.⁵⁶

La Casta Susana: [...] Pertenezco a una de las mayores familias de Guadalajara ide Gua-da-la-ja-ra!.⁵⁷

En esa escena de exposición, la redundancia de los signos indiciales o dicentes inician con el icono "una botella de whisky", especificado por "una botella de John Haig" que,

a la vez visualizado y textualizado, tendrá doce ocurrencias indiciales en el nivel de las réplicas:

La Mujer: Camila, whisky, si me hace favor. Una botella de John Haig, nueva".⁵⁸

La mujer: [...] ¿Va usted a consumir toda la botella de whisky ? [...]"⁵⁹

La mujer: [...] aquí está el whisky".⁶⁰

El hombre: ¿Whisky? [...]"⁶¹

El hombre: ¿quiere usted un whisky?

Alejandra: Prefiero una coca cola y mejor me das lo del whisky.⁶²

El hombre: [...] olvidas lo del whisky.⁶³

La mujer: [...] Puede usted invitarme un whisky.⁶⁴

El hombre: whisky.⁶⁵

La mujer: ¿whisky?.⁶⁶

El hombre: Buenas noches, Mariana, ¿whisky?.⁶⁷

El autor provoca el cambio referencial del signo teatral, visualizando en las didascalias, para crear de esa manera un efecto voluntario de redundancia indicial, la cual reúne dos signos escénicos, el objeto y el gesto: "(Camila entra con la botella de whisky, hielo, y vasos en una bandeja)",⁶⁸ "(Habla mientras sirve)",⁶⁹ "(Tendiéndole un vaso)",⁷⁰ "(Sirviéndole un whisky)",⁷¹ "(Le sirve)",⁷² "(El hombre la sirve)",⁷³ "(Le sirve)",⁷⁴ "(Le sirve luego un whisky)".⁷⁵

Esos signos indiciales alternan sintácticamente en las réplicas y en las didascalias con otros índices unidos al icono del dinero, teniendo como valor semántico la diferencia de clases, el precio y el interés lo que nos sitúa en una realidad socioeconómica:

La Mujer: Son doscientos pesos. Del diez por ciento para arriba, la propina para Camila es por su cuenta. O ¿es más barato en París? (El se echa a reír aún, saca la cartera y pone sobre la mesa dos billetes de a cien y uno de a veinte.) Las muchachas cuestan setenta y cinco pesos por el rato. Por la noche, ciento veinticinco [...]"⁷⁶

El hombre: Mis recuerdos son de oro, en tanto que mi presente parece cotizarse en dólares [...]"⁷⁷

El icono de la cortesana significado por el personaje de Mariana que aparece al final de la escena, está descrito a la vez en el nivel icónico y en el nivel indicial por signos cuya relación semántica implica una ubicación referencial diferente, una ubicación sociocultural:

La Mujer: No soy más que una encargada de casa mala. Quise ser una gran cortesana: Thäi, Ninón de l'Enclos, Manón, Madame Lupescu.⁷⁸

La mujer: Puedo tocar también Beethoven, Bach, Brahms, Chopin, Strauss y hasta Ravel y Debussy".⁷⁹

El icono de la cortesana está visualizado entonces por el autor en las didascalias: "(Es una niña alta, espigada, de cabellos negros y ojos verdes, vestida con gran atrevimiento: escote por detrás y por delante, zapatos de plataforma de altos tacones, y una anticuada, pero lindísima *aigrette* en mitad del lustroso pelo)".⁸⁰

En las réplicas, el mismo icono está desarrollado alrededor de referencias culturales que conducen al símbolo dicente de la escena, el placer:

El hombre: eso más o menos decía Maupassant [...].⁸¹

El hombre: [...] Tú has leído, probablemente, alguna novela de Zola, *Las desencantadas*, de Pierre Loti, *La Afrodita*, de Pierre Louys, algo de Anatole France, y algo de Zamacois o de Pitigrilli [...].⁸²

La relación semántica-referencial que el signo teatral establece entre el representamen, el objeto y el interpretante, como hemos tratado de demostrar, más arriba, en el análisis que propusimos de las dos escenas de "exposición" de *El gesticulador* y de *Jano es una muchacha*, revela que, aunque el signo teatral pueda estar artificialmente aislado, siempre queda unido con los otros signos y con sus diferentes caracterizaciones mediante una relación de contigüidad llamada relación sintáctica y mediante relación de asociación de signos denominada relación pragmática.

Ese esquema trirelacional permite describir el signo teatral como una noción compleja que pone en juego no sólo una referencia (relación semántica y referencial), sino también una coexistencia (relación sintáctica de contigüidad) y una superposición de signos (relación pragmática). En efecto, a cada momento de la representación tenemos la posibilidad de sustituir un signo por otro, es decir, traducir cada signo teatral en otro signo. Así, el signo "Miguel está sentado en el cajón de libros enjugándose la frente"⁸³ se puede traducir en "Miguel [hijo de C. Rubio], cortado de la práctica e inactivo" o en "Miguel símbolo de una juventud mexicana que rechaza su historia". Igualmente el signo "César Rubio toma un libro del cajón, lo hojea, se encoge de hombros y vuelve arrojarlo en él"⁸⁴ se puede traducir en "César obnubilado por su historia personal rechaza la historia del México revolucionario", sobre todo cuando ese signo está unido por contigüidad con el signo "historia contemporánea de México". En el proceso de encodificación-desencodificación-encodificación, el signo teatral es una pregunta que hace al espectador, y el espectador ordena al signo contestarle, recurriendo a las obligaciones interpretantes que lo llevarán a conocer el objeto escogido.

Por una parte notamos la flexibilidad del signo teatral, flexibilidad que le permite, por su carácter triádico, jugar con los diferentes códigos de la representación (códigos lingüísticos, no lingüísticos, culturales...). De esa manera un signo puede ser traducido en otro signo que pertenece a otro código y puede substituirse por él: tal detalle de un vestido o tal accesorio funciona como signo visual de un cuadro escénico pero funciona también como símbolo remitiendo al lugar social que el personaje ocupa. Es el caso del "cajón de libros", y el del "sombrero tejano" en *El gesticulador*; es el caso de la "botella de whisky", es el caso de la *aigrette* con la cual se toca Mariana, y el caso de referencias culturales que usa "el Hombre", en *Jano es una muchacha*.⁸⁵

Por otra parte notamos la complejidad del signo teatral, complejidad unida a su carácter polisémico en el proceso de producción de sentido. Cada interpretante presupone un objeto que a su vez presupone un signo y así sucesivamente *ad infinitum*. En efecto, en el teatro la cadena de los interpretantes es más larga que en cualquier otra producción: a los interpretantes del autor y de los espectadores se añaden los del director y de los actores. La puesta en escena puede favorecer o limitar los campos interpretativos. Así, el teatro varía entre una puesta en escena que hace explícito los interpretantes, de tal manera que se imponen a los espectadores, y una puesta en escena que da rienda suelta a la libertad interpretativa. Es, en la primera categoría de puesta en escena explícita, donde se ha de clasificar la producción teatral de Rodolfo Usigli. Por la importancia que concede a las didascalias respecto de las réplicas (197 didascalias para 376 réplicas en el acto I de *El gesticulador* o sea 52,4 %, y 153 didascalias para 393 réplicas en el acto I de *Jano es una muchacha* o sea 38,9 %), Usigli revela su voluntad de hacer explícita la puesta en escena de su enunciado teatral, de guiar a los practicantes del teatro y a los espectadores. Además, favorece una puesta en signos interpretantes que se imponen a los espectadores por medio de una redundancia indicial como comprobamos en el análisis de las dos escenas de exposición que acabamos de llevar a cabo. Esa elección de los signos indiciales no es gratuita: Patrice Pavis nos hace notar, en *Problèmes de Sémiologie théâtrale*,⁸⁶ que un teatro que usa el índice con preferencia al icono y al símbolo es un teatro didáctico. “El índice, dice, cierra el sentido”.⁸⁷ Con estas palabras se ha de comprender que se limita el campo de los interpretantes de los espectadores.

Problema de la Unidad mínima

En nuestra hipótesis semiótica, el teatro de Rodolfo Usigli no se puede considerar como una imitación de la vida, como una réplica de lo real, sino más bien como algo dado icónicamente que remite a lo real. La dificultad se encuentra en la determinación de los signos que permiten esa señalización, evitando sucumbir a la tentación de recortar el mensaje teatral en unidades mínimas o signos. Patrice Pavis advierte: “Se ha tratado de recortar el mensaje en partes constituyentes o signos. Tal operación conduce, en realidad, a una fragmentación, sin estructura de la obra, en signos tan insignificantes que no pueden ser reconstituídos en conjuntos y en sistemas”.⁸⁸

Sin embargo, es esta disección del texto teatral la que ha interesado a la mayoría de los semiólogos, particularmente a Emile Benveniste, quien piensa que no se puede hablar de semiología sin realizar ese recorte de la unidad significativa, y a Tadeusz Kowzan quien escribe en su *Introduction à la sémiologie du spectacle*: “Lo que tiene una importancia esencial desde el punto de vista de la semiología teatral, es el problema de la economía de los signos comunicados durante el espectáculo. La prodigalidad y la parsimonia constituyen sus dos polos [...]”,⁹⁰ y aún va más allá

La aplicación del método semiológico al análisis del espectáculo necesita la elaboración de algunos principios metodológicos, en primer lugar la determinación de la unidad significativa (o semiológica) del espectáculo [...] Hay que determinar la unidad significativa para cada sistema de signos, y luego encontrar el común denominador a todos los signos emitidos al mismo tiempo. Se podría postular, a priori, la definición siguiente, basándose en la noción de tiempo: la unidad semiológica del espectáculo es una parte que contiene todos los signos emitidos simultáneamente, parte cuya duración es equivalente al signo que dura menos.⁹¹

Sin embargo, Kowzan emite inmediatamente una reserva: "En la práctica eso podría conducir a una atomización excesiva de las unidades del espectáculo y quizás necesitaría introducir una distinción entre pequeñas y grandes unidades (sobre todo en el nivel de la palabra y de los signos kinésicos)".⁹²

Es cierto que el primer peligro subrayado por Kowzan existe. No es posible establecer una unidad mínima de la representación ya que sería como un corte en el tiempo que escalonaría verticalmente todos los códigos. Cierta signo es puntual, un gesto, una mirada, una palabra; y está unido tanto sintácticamente a una circunstancia, como pragmáticamente al juego de los mismos practicantes de teatro. Otro signo puede ser recurrente a toda la representación, ya fuese un elemento del decorado o del vestido ya fuese un gesto mímico, una mirada: por ejemplo, en *El gesticulador*, la permanencia del signo, "mirada", "mirar", "mirando", a lo largo de la obra.⁹³ Otro signo podría ser un elemento de codificación referencial recurrente en la obra entera del dramaturgo, por ejemplo, en el nivel del decorado, los muebles de estilo "Chippendale". Como lo nota Ubersfeld: "el trabajo de desenredo de los hilos múltiples de los signos codificados sólo se puede hacer utilizando unidades variables según el código"⁹⁴ y no según el mensaje. Queda claro así que, de una categoría de signos a otra, las unidades serán diferentes no sólo con respecto a su contenido, sino también con respecto a la expresión, a la forma y a la duración. La palabra se extiende linealmente en el tiempo, pero los hechos prosódicos, como las entonaciones, los ritmos, son elementos que no pueden ser recortados en significantes lineales. El decorado se extiende en un espacio de tres dimensiones. Lo gestual y los desplazamientos escénicos son a la vez espaciales y temporales. Por eso se ha de respetar la duración necesaria de algunos signos y el recorte en unidades mínimas no se puede retener.

Sin embargo, estamos de acuerdo con Patrice Pavis en que el segundo peligro considerado por Kowzan, o sea "la introducción de una distinción entre las pequeñas y las grandes unidades",⁹⁵ abunda precisamente en el sentido de una estructuración necesaria de los signos. La semiótica, y más particularmente la relación semiótica o semiosis entre un representamen, un objeto y un interpretante, nos permite ir más lejos de la fase del análisis lineal y describir el vínculo entre los diferentes elementos que componen el signo teatral. También nos permite reagrupar, en un signo común, todas las caracterizaciones del signo dispersas a lo largo de una secuencia. Para aprehender, en *El gesticulador*, el signo "violencia revolucionaria", se han de reagrupar varios signos que aparecen en caracterizaciones diferentes como iconos o índices o como símbolos

en varios momentos, tales como el relato que hace César del asesinato del general César Rubio en el acto I:

César: En un punto que puedo enseñarle, el ayudante favorito de César Rubio disparó tres veces sobre él y una sobre el asistente, que quedó ciego

.....

Bolton: Pero ¿quién ordenó este crimen?

César: Todo... las circunstancias, los caudillos que se odiaban y procuraban exterminarse entre sí... y que se asociaron contra él [...].⁹⁶

o también la mímica y lo gestual del actor en el acto III:

León: (con un movimiento amenazador)..... (hace ademán de desenfundar).....

Navarro: ¡Quieto, León! (Epigmenio Guzmán y León retroceden hacia ángulos opuestos mirándose con ferocidad de matones...)⁹⁷

y aún muchas otras manifestaciones tanto visuales como textuales a lo largo de la obra. De ahí la necesidad de aprehender el texto dramático a la vez en la sincronía (sucesión de acontecimientos) o en la diacronía (fuera del tiempo, valor eterno o siempre actual del signo). El signo pertinente para la significación teatral en el plano verbal y no verbal pertenece al enunciado, a la frase. Tendremos que empezar por la frase de base, por el argumento, por lo que Brecht llama el "gestus fundamental"⁹⁸ de la obra.

El signo teatral de Rodolfo Usigli corresponde pues al proceso de semiosis que hemos definido más arriba, es decir que se presenta como un representamen remitiendo a un objeto o a su significación, sea ese objeto real o no; remitiendo él mismo, después de las diferentes relaciones que mantiene con los demás signos, a uno o varios interpretantes, es decir a un signo que crea en la mente de la persona a quien se dirige: receptor-personaje y/o receptor-público.

Antes de analizar la dinámica del signo teatral en el proceso de comunicación encodificación-desencodificación-encodificación, pensamos que en esta fase teórica preliminar, no se puede prescindir de las teorías de Kowzan. Por un lado, porque es útil confrontar los diversos sistemas de alcance del signo y por otro, porque, paradójicamente, la clasificación en trece sistemas de signos que él nos propone permite darnos cuenta de la riqueza semiótica del teatro y de la necesidad de analizarlo según el proceso semiótico de Peirce.

El análisis de Tadeusz Kowzan (posibilidades y límites)

No obstante citar a Peirce como referencia,⁹⁹ Kowzan se apoya esencialmente en las teorías semiológicas saussurianas al afirmar "La necesidad de una apertura semiológica

sobre el arte teatral, y la necesidad de considerar el espectáculo desde el punto de vista del semiólogo".¹⁰⁰ Con mucha razón Kowzan pone como *a priori* de su análisis que "el arte del espectáculo es, entre todas las artes, y quizás entre todos los campos de la actividad humana, donde el signo se manifiesta con la mayor riqueza de variedad y densidad".¹⁰¹

Se propone, pues, descubrir en la obra diferentes niveles de expresión y distingue cinco categorías que constituyen otros tantos sistemas operativos en el nivel semiótico.

- 1) La palabra pronunciada por el actor: tiene primero una significación lingüística. Es un signo de lo que él, al pronunciarla quiere evocar. Pero luego, subraya Kowzan "la entonación de la voz del actor, la manera de pronunciar esa palabra puede cambiar su valor".
- 2) La expresión corporal: reagrupa la mímica, los movimientos y desplazamiento escénico.
- 3) Las apariencias exteriores del actor: el maquillaje, el peinado, el vestido.
- 4) El aspecto del lugar escénico: con los accesorios, el decorado, la luz.
- 5) Los efectos sonoros no articulados: la música y los ruidos.

Esas cinco categorías de expresiones o grupos de signos se subdividen en trece sistemas de signos operativos:

- 1) La palabra.
- 2) El tono (que incluye elementos tales como la entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad, el acento, entre los cuales "es sobre todo la entonación que, aprovechando la altura de los sonidos y su timbre crea por diversas especies de modulaciones, los signos más variados".¹⁰²
- 3) La mímica del rostro, que es el sistema de los signos kinésicos los más cercanos a la expresión verbal, signos que pueden ser naturales o artificiales.
- 4) El gesto, que "constituye, después de la palabra (y su forma escrita) el medio más rico y más flexible para expresar los pensamientos, es decir el sistema de signos más desarrollado", y, añadiremos, el más convencional. Es un signo y el interpretante de un signo, prolonga la palabra o la sustituye, reemplaza un elemento del decorado o del vestido o de los accesorios. Es un fenómeno social. "Aunque esté orgánicamente limitada en sus posibilidades, escribe Greimas en "Conditions d'une sémiotique du monde naturel", la gesticulación aprendida y transmitida, tal como los demás sistemas semióticos, es un fenómeno social".¹⁰³
- 5) El movimiento escénico del actor, el cual está constituido por los desplazamientos del actor y sus diferentes posturas en el espacio escénico a la vez respecto a los otros actores, a los elementos del decorado, pero también respecto a los espectadores.
- 6) El maquillaje, el cual constituye, con la mímica, la fisonomía del personaje y resfuera el papel semiótico de la máscara.
- 7) El peinado, el cual a menudo desempeña un papel independiente del maquillaje y del vestido y puede ser signo de pertenencia a un campo geográfico y/o cultural, a una época, a una categoría social, a una generación que se opone a las costumbres de una época anterior.

8) El vestido, como el gesto, es el testigo de las convenciones sociales y culturales. Es, en el teatro, como a diario, la manera exterior y más convencional que permite definir al individuo humano. El vestido es el signo de un objeto que puede determinar sexo, la pertenencia social, la profesión, la posición social o jerárquica, la nacionalidad, la religión, el anclaje histórico; es entonces índice: "El poder semiológico del vestuario, no se limita a definir al que lo lleva. El vestido es también signo de clima (casco colonial) o de la época histórica, de la estación (panamá), o del tiempo (impermeable), del lugar (traje de baño, vestido de montañista) o de la hora del día. Desde luego, un vestido suele corresponder a varias circunstancias a la vez, y más a menudo es asociado a los signos pertenecientes a otros sistemas".¹⁰⁴

Como signo, el vestido plantea también el problema de la máscara y del disfraz, entonces es icono. En *El gesticulador*, por ejemplo, el vestido es en el primer acto un signo indicial que nos informa a la vez sobre el clima, la estación y la época histórica: "El calor es intenso. Los hombres (César y Miguel) están en mangas de camisa."¹⁰⁵ César Rubio es moreno; su figura recuerda vagamente la de Emiliano Zapata y, en general, la de los hombres y las modas de 1910, aunque vista impersonalmente y sin moda".¹⁰⁶

Igualmente en el segundo acto: "César entra con el saco al brazo, los zapatos polvosos".¹⁰⁷ Sin embargo en el tercer acto, el vestido del mismo personaje cambia de estatuto, significa el desdoblamiento, el disfraz. Se vuelve signo icónico del general de división César Rubio y más particularmente de la pertenencia a la familia revolucionaria, la de los constitucionalistas, la de la armada de Carranza, y se dirige entonces inopinadamente al interpretante del espectador: "A pesar del calor, viste un pantalón y un saco de casimir oscuro; una camisa blanca y fina y una corbata azul marino de algodón. Lleva en la mano un sombrero de los llamados tejanos, blanco, 'cinco equis', que ostenta el águila de general de división. Este sería el único lujo de su nueva personalidad, si no se considera en primer lugar la minuciosa limpieza de su persona como un lujo mayor aún".¹⁰⁸

En *Jano es una muchacha*, el proceso es diferente. En la escena I del primer acto el vestido del personaje de Mariana es un signo icónico que sirve para fijar el disfraz, el icono de cortesana. "Vestida con gran atrevimiento: escote por detrás y por delante, zapatos de plataforma de altos tacones, y una anticuada pero lindísima *aigrette* en mitad del lustroso pelo".¹⁰⁹

Sin embargo en la escena 2 del mismo acto si el signo del vestido es indicial y nos informa sobre la situación social de la colegiala Marina: "Vestida de azul marino, con tobilleras blancas y zapatitos negros de tacón de piso, imagen escapada de un colegio",¹¹⁰ también es icónico por que nos enseña la imagen de una típica colegiala procedente de una familia burguesa mexicana. El vestido o su ausencia transforma al comediante en personaje y le da un estatuto semiótico.

9) Los accesorios son elementos del decorado que forman parte integral de la representación. Es el caso del "cajón de libros" en *El gesticulador*, del "tubo de comprimidos" en *Función de despedida*,¹¹¹ de la "botella de whisky" en *Jano es una muchacha* o del teléfono en *La mujer no hace milagros*.¹¹² En el teatro una multitud de objetos que existen en la naturaleza y en la vida social pueden convertirse en accesorios.

Son entonces y siempre signos de signos con valor simbólico y por ello les damos un sitio particular en nuestro análisis.

10) El decorado, cuya tarea primordial es representar el lugar, el espacio y el tiempo, presenta un campo semiótico tan vasto como el de todas las artes plásticas: pintura, escultura, arquitectura. Es a la vez índice, icono y símbolo.

11) La iluminación es utilizada principalmente para dar valor a los otros medios de expresión, a los otros sistemas de signos, sin embargo puede desempeñar un papel semiótico autónomo. Puede mostrar y será índice: es el caso de los juegos de luces de los proyectores en *La función de despedida* que van a iluminar el rostro del actor que habla a la sombra de los demás: "La proyección de la luz exterior abarcará sólo la cama, iluminando la figura de Verónica. El resto de la pieza debe permanecer en la mayor oscuridad, de modo que se vean solamente los rostros de los actores al ser iluminados cuando hablan".¹¹³

Puede también nombrar un personaje o una situación con respecto al Interpretante del espectador: será entonces icono y/o símbolo de la apariencia y de lo efímero como en *Noche de estío*:

(El señor General, rápidamente, apaga la luz; Paniagua tropieza en la escalinata y viene hasta el primer término tropezando con todos los muebles[...])

.....

El Señor General: [...] Ya ve todo lo que necesita uno para desorientarse en su propio 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.¹¹⁴

12) La música, usada en el espectáculo teatral, tiene una función semiótica permanente. Es un signo recurrente en toda la obra dramática de Rodolfo Usigli y aumenta la polifonía informacional del espectáculo teatral. Su papel de signo es de "subrayar, amplificar dice Kowzan, de desarrollar, a veces contradecir los signos de otros sistemas, o reemplazarlos". La música es entonces índice y puede servir a evocar la atmósfera, el lugar o la época de la acción. Asimismo la elección del instrumento (piano generalmente, instrumento burgués por excelencia, es privilegiado en *El apóstol*,¹¹⁵ *4 chemins*,¹¹⁶ *El niño y la niebla*,¹¹⁷ *Medio tono*,¹¹⁸ *Jano es una muchacha*,¹¹⁹ y otorga significación al lugar, la categoría social o el ambiente.

13) Los efectos sonoros (ruidos), constituyen un sistema de signos que no pertenecen ni a la palabra ni a la música. Son primero signos naturales: ruidos de pasos, ruidos de los decorados y de los accesorios, que son los efectos secundarios de la representación y comunicación. Luego son signos artificiales o naturales que se reconstituyen artificialmente para los necesidades del espectáculo. Su campo semiótico es amplio y rico en significaciones. Los ruidos, como signos, pertenecen al campo del icono y del índice. Pueden significar la hora (las campanadas del reloj, el timbre del despertador...), el tiempo (lluvia, tormenta...), el lugar (ruido de la ciudad, del campo...), el desplazamiento, la agitación (motor de un coche, portazos, accesorios rotos, sirenas o gritos...)

Al considerar globalmente esos sistemas de signos, nos damos cuenta, por una parte, de que sólo dos de ellos pertenecen al texto dramático, al texto pronunciado, mientras que once restantes pertenecen a la representación, a la escena y parecen responder a la afirmación de Antonin Artaud: "Digo que la escena es un lugar físico y concreto que requiere ser habitado y hacerle hablar su lenguaje concreto".¹²⁰

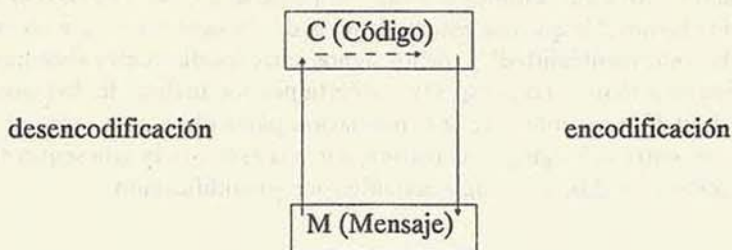
Por otra parte nos damos cuenta de que los ocho primeros sistemas de signos son del campo del actor y los cinco últimos son del campo de la escena, externos al actor. Sin embargo el hecho notable que esa sistematización de los signos describe no es más que el hecho de la "intercambialidad"¹²¹ de los signos entre los diferentes sistemas y en ello Kowzan se iguala a Peirce. La perspectiva abierta por los análisis de diversos sistemas de signos es la del intercambio, de la combinación particularmente entre el texto y la representación, entre el lenguaje y la escena, entre la escena y la sala según el proceso de comunicación encodificación-desencodificación-encodificación.

Dinámica del signo teatral en el proceso de comunicación: encodificación-desencodificación-encodificación

El signo teatral se define en una relación existencial con su objeto, el texto-representación, como icono, índice y símbolo, funciona por semiosis, establece relaciones entre esas diferentes caracterizaciones, y entra de manera dinámica en el proceso de comunicación teatral sobre el cual volvemos ahora.

Los signos-representaciones que aislamos en el *corpus* analizado representan por sus objetos, pero hemos podido notar que no es por ellos mismos. La relación con el objeto la da el signo interpretante. El destinador-dramaturgo es creador en cada obra, de un agrupamiento de signos, llamado "hipersigno", que combina al nivel del código de tal modo que nazca en la mente de su interlocutor, actor-personaje y/o espectador, los interpretantes necesarios a la comprensión del mensaje. ¿Hasta qué punto se sitúa la comunicación? Diremos con Peirce que se sitúa, en un proceso de encodificación y desencodificación, a todos los puntos del signo y a todos los niveles del destinador, autor y/o actores, como al destinatario, personaje y/o espectador. La encodificación es la creación de reglas de combinaciones del signo, permite traducir la forma del mensaje, es decir del signo-representamen, con objeto de su transmisión, resultan pues de la tercera categoría peirciniana: *la terceridad*. La desencodificación es lo que permite reconstituir la clave, reconstruir el signo emitido, es potencial y resulta de la primera categoría: *la primeridad*. La comunicación como tal pertenece a la segunda categoría: *la secundidad*. Como lo hace notar Deledalle: "La comunicación, propiamente dicha, es ese segundo momento cuando la desencodificación se realiza gracias a pruebas de encodificación de la parte del interlocutor, pruebas que idealmente deben coincidir con la encodificación del locutor. No hay pues desencodificación y por lo tanto no hay análisis sin encodificación".¹²²

Cuando Roman Jakobson en su artículo "Les Embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe"¹²³ describe la relación código/mensaje, se aproxima a Peirce. En efecto examinando las cuatro relaciones posibles entre código y mensaje, mensaje y código, código y código, mensaje y mensaje, Jakobson demuestra que el discurso pasa constantemente del uno al otro según el proceso encodificación-desencodificación-encodificación que acabamos de describir



Dos preguntas se plantean entonces a nuestro análisis semiótico:

- 1) ¿Qué signos aseguran ese proceso?
- 2) ¿Cuál es el papel de esa interrelación (encodificación-desencodificación-encodificación) en el desarrollo del texto-representación?

1) Hemos caracterizado el signo teatral como icono, índice, y símbolo, como signos de objeto, como "signos de referencia" a partir de la segunda tricotomía de Peirce y hemos explicado esa elección. Sin embargo, recordamos que esos tres signos se caracterizan por los tres momentos de los procesos semióticos o sea $R \longrightarrow O \longrightarrow I$, y que están descritos en el texto dramático de Rodolfo Usigli, concebido como texto-representación, a la vez en el plano textual y en el plano visual.

El icono es una imagen que reproduce un modelo tanto al nivel visual como textual. En la frase, dice Peirce, son los adjetivos calificativos y los participios pasados que desempeñan ese papel (2434).¹²⁴ En el teatro, el icono es el signo fundamental, el de la reproducción del modelo. En la escena, en efecto, vemos actores-personajes y un decorado-personaje donde se actúa la representación sin una descripción como intermediarios. El icono teatral es mimético, imita la realidad, el actor imita al personaje que encarna conservando un cuerpo y una voz tan real como en la vida. El icono es testigo de una presencia, de una referencia. Diremos con Pavis que "el lenguaje teatral que presenta sólo los enunciados y esconde el enunciador (el autor) es, por naturaleza, icónico".¹²⁵ Son los personajes quienes relevan entonces la enunciación situando el enunciado por el juego de los índices, signos de un proceso de enunciación que no se elimina del lenguaje, es decir reintroduciéndolos en los iconos de la escena.

El índice está en relación directa con el objeto, no por relación de semejanza como el icono, sino por relación de contigüidad, y eso tanto en el plano visual como textual. En la frase Peirce define los índices como "sincategoremáticos", es decir todos los términos que no se pueden afirmar por sí mismos, son por ejemplo, los artículos, los pronombres personales y relativos, los pronombres y adjetivos posesivos, demostrativos

e indefinidos, los adverbios, las preposiciones, las conjunciones, los nombres propios. El índice aparece pues en el lenguaje teatral como signo de la enunciación que ubica al enunciado en la escena, que actualiza la situación. Puede ser a la vez lingüístico y escénico, (mirada del actor, ademanes, mímica, máscaras, efectos sonoros, entonaciones, que marcan la pertenencia a una región...). El índice articula el icono, lo sitúa y de esa manera guía el interpretante del espectador. Jean Peytard nos hace observar la importancia de esos dos "subsígnos" para la escritura teatral, dice: "Como enunciado, la escritura teatral se presenta bajo los aspectos del índice y del icono. Índice como señalando siempre los polos del acto de comunicación (yo/tú). Icono como disponiéndonos a imaginar una acción dramática donde se imitaría el acto de comunicación".¹²⁶

Añadiremos, por nuestra parte, el tercer subsigno de la categoría peirciniana que no es conveniente desatender, el símbolo.

El símbolo es el signo que remite al objeto denotado en virtud de una ley que determina su interpretación con referencia a ese objeto. Es un signo tan fundamental como los demás ya que en el plano textual implica necesariamente el interpretante de los espectadores. En la frase, dice Peirce, "conciérne [a] todas las palabras susceptibles de ser sujeto o predicado de una proposición" (2.331).¹²⁷ Será entonces nombre común o verbo. En el teatro, el símbolo es el resultado de la cadena semiótica, especialmente en el funcionamiento del signo teatral, el icono y el índice, por relación, permiten al interpretante aprehender el símbolo, es decir, el significado del signo. El icono César Rubio, por ejemplo, se vuelve símbolo de general de la revolución mexicana bajo la acción de los índices por relaciones de contigüidad y de asociación de signos.

2) Esas diferentes caracterizaciones del signo están sometidas a las coacciones interpretantes del receptor según el proceso de encodificación-desencodificación-encodificación. La primera fase del proceso (encodificación-desencodificación) es la fase del desciframiento. El receptor conmina al signo a contestarle. El representamen remite al código y substituye una imagen a otra. Es el interpretante inmediato del receptor que contesta aquí, no puede decir más que lo que el objeto del representamen representa. Estamos en el nivel del icono ya que hay representación. Parece pues que la única manera de comunicar directamente una idea es icónica. Peirce comprueba por otra parte que: "todo método indirecto de comunicar una idea debe depender para su establecimiento del empleo de un icono" (2.278).¹²⁸ Cualquier agrupamiento de símbolos y de índices es icónico, tal como la metáfora. La metáfora reemplaza una palabra por otra según un principio de semejanza. Hace referencia al código para substituir al término del representamen por un término equivalente. La primera fase de encodificación-desencodificación del proceso de comunicación teatral está pues marcada por un fenómeno de metaforización. Pero el texto dramático, que es un texto-representación, si quiere ser entendido, no se puede contentar con ese fenómeno. El icono debe ser reintegrado en el mensaje representamen y es la segunda fase: desencodificación-encodificación. El receptor no puede contentarse con el interpretante inmediato que no le dice nada sobre el objeto significado, tiene que recurrir al interpretante dinámico que le dirá un cierto número de cosas sobre el signo. ¿Cómo? Por el juego de los índices, los cuales por una parte vuelven a traer los enunciados a la

situación y por otra ubican los iconos en una referencia. Los índices son indicadores que guían los interpretantes del receptor. En ese sentido permiten al interpretante dinámico captar el objeto, pero sin designarlo aún. En efecto, si leemos otra vez las primeras secuencias del acto I de *El gesticulador*, los índices que aparecen en las réplicas, tales como: "Ambrose Bierce llegó a México en noviembre de 1913, se reunió con las fuerzas de Villa... y desapareció a raíz de la batalla de Ojinaga [...] o bien fue fusilado por Urbina en 1915 [...]" o también: "general a los 23 años [...] se levantó en armas precisamente a raíz de la entrevista Díaz el 5 de septiembre de 1908 [...]"¹²⁹ requieren cierta especialización de parte del receptor-interprete para ser interpretados correcta, técnica, social e históricamente. Esa experiencia, esa especialización, necesarias a la comprensión del retrato bosquejado, son facilitadas al receptor-interpretante por el interpretante final. Los índices utilizados cuestionan el objeto como objeto dinámico en su contexto y nos dan informaciones. Se puede decir entonces que el contexto sirve de índice al objeto, pero que a su vez el objeto puede servir de índice para el contexto. El teatro muestra el mundo. En el nivel del interpretante final el retrato del general César Rubio ya no aparece como un icono ni como un índice, sino como símbolo: es el tipo o arquetipo de cierta visión del hombre revolucionario mexicano. Al término del proceso de encodificación-desencodificación-encodificación, el icono teatral se transforma en símbolo bajo la acción de los índices, la significación resulta de esa mutación. Sin embargo se ha de notar que si el signo interpretante en varios momentos: inmediato, dinámico, final, da el sentido o la significación, no es, en ningún caso, ni el sentido ni la significación, es un signo-soporte sometido a coacciones: culturales e ideológicas, entre otras... Como lo subraya Deledalle con exactitud: "El sentido, la significación llega a los signos[...] por el uso que hacemos de ellos en la práctica, en el mundo de los objetos¹³¹ -o más lejos:- Las palabras significan lo que significan en conexión con actividades comunes que producen una consecuencia común en la cual participan todas".¹³¹

Es interesante para nosotros, en nuestra perspectiva semiótica en busca de las "condiciones de posibilidad" del discurso teatral de Rodolfo Usigli, comprobar que para Peirce cualquier interpretación de signos es pragmática y que cualquier lectura de signos es contextual. He ahí una hipótesis metodológica fundamental.

Hemos distinguido la interpretación del signo en su esencia como icono, que es una representación; la interpretación del signo como índice, que expresa el sentido del signo, lo que indica el signo, y la interpretación del signo como símbolo, que expresa la significación del signo. Hemos comprobado que, a pesar de las diferentes caracterizaciones, no hay incompatibilidad de función entre ellas: la interpretación del sentido del índice pasa por la significación del símbolo la cual está representada por el icono.

Esas funciones que permiten interpretar el signo-representamen, sugiriendo, informando y argumentando, se apoyan en reglas de transmisión de las significaciones que solo aparecen como signos interpretantes. Hemos admitido que se trataba de signos interpretantes de un espectador-tipo, en un contexto cultural, histórico, social e ideológicamente dado, que pertenecían a una formación social dada, el México pos-revolucionario de los años 1930-1950.

Nuestra problemática semiótica nos conduce ahora a analizar el signo teatral caracterizado como icono, índice y símbolo, sus diferentes dimensiones, con base en el texto-representación de Rodolfo Usigli, según las relaciones dialécticas que se establecen entre el sistema visual y el sistema textual. Al ir, primero de lo textual a lo visual determinaremos cuáles elementos del texto, cuáles signos textuales son visualizados, y según qué frecuencia, en qué espacio, y en qué momento; segundo al pasar de lo visual a lo textual, determinaremos en qué medida, por qué y cómo la puesta en escena permite extraer una significación, produce un sentido, acompaña, reemplaza o comenta la red textual.

Notas

¹ Ubersfeld, Anne, *op. cit.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 20.

³ Pavis, Patrice, *Problèmes de Sémiologie Théâtrale*, Québec Montréal, edit. Université Québec, 1976, 170 p. (Genres et discours), p. 6.

⁴ Jansen, Steen, "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", *Langages*, Paris, Larousse, 1968, núm. 12, p. 71-93, p. 72.

⁵ Ubersfeld, Anne, *op. cit.*, p. 21.

⁶ Marty, Robert, "L'analyse sémiotique des hypersignes", *Langages*, Paris, Larousse, juin 1980, núm. 58, p. 37-41.

⁷ Ese signo pertenece a la décima clase de signo fundamental obtenido después de las tres tricotomías. Su fórmula es: 1.3.2.3. 3.3. que se lee "Legisigno simbólico argumental".

⁸ Ramos, Samuel, *El perfil del Hombre y la cultura en México*, Buenos Aires-México, Espasa Calpe Argentina, 1951.

⁹ Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, México, FCE, 1958, 462 p.

¹⁰ Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1959, 196 p.

¹¹ Usigli, Rodolfo, "Epílogo sobre la hipocresía del mexicano", en *El gesticulador*, México, OEN, 1972, p. 111-162.

¹² Bogatyrev, Petr, "Les signes au théâtre", *Poétique*, Paris, Seuil, 1971, núm. 8, p. 517-530, p. 518.

¹³ Se trata de las obras dramáticas reunidas por el Fondo de Cultura Económica en su edición en tres volúmenes del teatro completo de Rodolfo Usigli.

¹⁴ Usigli en su ensayo teórico, *Itinerario del autor dramático*, México, La Casa de España, 1940, 176 p., da la siguiente definición: "Obra que se dirige en general como una crítica a las costumbres y al contrario de la Tragedia, utiliza como elemento las características bajas o ridículas de los personajes. A la vez sus personajes no son príncipes ni semidioses, sino representación de las clases más bajas" (p. 33).

¹⁵ *Ibidem*, p. 35, la definición de la "pieza u obra seria" es la siguiente: "La pieza, obra seria de extensión normal, comúnmente, llamada drama, que aborda la exposición y el conflicto de temas contemporáneos graves, mentales, sentimentales, sociales o biológicos. Sus antecedentes más importantes datan del naturalismo, sobre todo de Ibsen, Strindberg, y Bernard Shaw. La pieza es generalmente realista o naturalista[...] No alcanza a ser una tragedia".

¹⁶ *Ibidem*, p. 34, la definición de la "farsa" es la siguiente: "obra generalmente en un acto -aunque puede alcanzar la extensión normal de tres- en la que se exageran grandemente los términos y los rasgos de modo a producir una caricatura grotesca de los personajes y de sus reacciones, ideas o doctrinas".

¹⁷ *Ibidem*, p. 35, Usigli nos dice del melodrama: "drama o acción acompañada de música instrumental. Obra popular [...] El melodrama moderno ha evolucionado hacia lo psicológico".

¹⁸ *Ibidem*, p. 33, definición de la tragedia: "obra de origen religioso en que se presenta el conflicto del carácter humano contra el destino y los dioses, destinada a excitar el honor y la piedad en el público. Sus personajes son siempre nobles y superiores".

¹⁹ Se trata de: *Medio tono* (1937), *La mujer no hace milagros* (1938), *La familia cena en casa* (1942), 5 comedias: *La diadema* (1960), *Un navío cargado de...* (1961), 7 piezas u "obras serias": *El niño y la niebla* (1936), *Otra primavera* (1938), *Alcestes* (1946), *Sueño de día* (1940), *Jano es una muchacha* (1952), *Los fugitivos* (1950), *Las madres* (1949-1960), 2 melodramas: *Mientras amemos* (1947), *Aguas estancadas* (1938.)

²⁰ Se trata de: 3 comedias: *Noche de estío* (1933-35), *El presidente y el ideal* (1935), *Estado secreto* (1935), 2 piezas: *El gesticulador* (1938), *Un día de éstos* (1953), 1 farsa: *La última puerta* (1936).

²¹ Se trata de: 1 tragedia: *Corona de fuego* (1960), 1 pieza: *Corona de sombra* (1943), 1 comedia: *Corona de luz* (1963).

²² Se trata de: 6 comedias: *El apóstol* (1931), *Falso drama* (1937), *Vacaciones I* (1940), *Vacaciones II* (1945-1951), *La función de despedida* (1949), *La exposición* (1955-1959), 1 pieza: *Quatre Chemins* (1932), 1 farsa: *La crítica de la mujer no hace milagros* (1938).

²³ Usigli, Rodolfo, *Itinerario del autor dramático*, op. cit., p. 99.

²⁴ Usigli, Rodolfo, "3 Comedias y una pieza a tientas". México, 1951, publicado en: *Teatro completo*, México, FCE, 1979, t. 3, p. 279-302.

²⁵ Usigli, Rodolfo, *Corona de sombra*, México, Porrúa, 1973, 282 p. (Sepan cuántos), p. 3-56 y en *Teatro completo*, México, FCE, 1966 t. 2, p. 147-222.

²⁶ Usigli, Rodolfo, *Corona de fuego*, ed. cit., p. 87-133, y en *Teatro completo*, ed. cit., t. 2, p. 774-840.

²⁷ Se puede aplicar ese proceso a todas las obras que tienen como tema la historia de México y pensamos en los personajes de Carlos V, o de Las Casas en *Corona de luz*, ed. cit., p. 163-219 y en *Teatro completo*, ed. cit. t. 2, p. 841-917.

²⁸ Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, ed. cit., p. 18.

²⁹ *Ibidem*, p. 18.

³⁰ *Ibidem*, p. 20.

³¹ *Ibidem*, p. 20.

³² *Ibidem*, p. 24.

³³ *Ibidem*, p. 26.

³⁴ *Ibidem*, p. 28.

³⁵ *Ibidem*, p. 30.

³⁶ *Ibidem*, p. 31.

³⁷ *Ibidem*, p. 33.

³⁸ Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, ed. cit., p. 17.

³⁹ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 20.

⁴¹ *Ibidem*, p. 22.

⁴² *Ibidem*, p. 27.

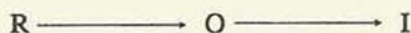
- 43 *Ibidem*, p. 27.
44 *Ibidem*, p. 27.
45 *Ibidem*, p. 28.
46 *Ibidem*, p. 18-20.
47 *Ibidem*, p. 21.
48 *Ibidem*, p. 31.
49 *Ibidem*, p. 31.
50 *Ibidem*, p. 31-32.
51 *Ibidem*, p. 32-33.
52 Usigli, Rodolfo, *Jano es una muchacha*, ed. cit., p. 393.
53 *Ibidem*, p. 393.
54 *Ibidem*, p. 394.
55 *Ibidem*, p. 398.
56 *Ibidem*, p. 396.
57 *Ibidem*, p. 398.
58 *Ibidem*, p. 392.
59 *Ibidem*, p. 393.
60 *Ibidem*, p. 395.
61 *Ibidem*, p. 396.
62 *Ibidem*, p. 396.
63 *Ibidem*, p. 397.
64 *Ibidem*, p. 398.
65 Usigli, Rodolfo, *Jano es una muchacha*, ed.cit., p. 398.
66 *Ibidem*, p. 399.
67 *Ibidem*, p. 400.
68 *Ibidem*, p. 392.
69 *Ibidem*, p. 393.
70 *Ibidem*, p. 393.
71 *Ibidem*, p. 395.
72 *Ibidem*, p. 396.
73 *Ibidem*, p. 398.
74 *Ibidem*, p. 399.
75 *Ibidem*, p. 400.
76 *Ibidem*, p. 393.
77 *Ibidem*, p. 393.
78 *Ibidem*, p. 398.
79 *Ibidem*, p. 400.
80 *Ibidem*, p. 400. El subrayado es nuestro.
81 *Ibidem*, p. 401.
82 *Ibidem*, p. 401.
83 Cf. *supra*, nota 39.
84 Cf. *supra*, nota 42.
85 Cf. *supra*, nota 82.
86 Pavis, Patrice, *op. cit.*

- ⁸⁷ Pavis, Patrice, p. 16 y 21.
- ⁸⁸ *Ibid.*, p. 8.
- ⁸⁹ Benveniste, Emile, *op. cit.*
- ⁹⁰ Kowzan, Tadeusz, art. cit., p. 86.
- ⁹¹ *Ibid.*, p. 90.
- ⁹² *Ibid.*, p. 90. Entendemos por "kinésico" el análisis de todos los signos unidos a la gestualidad, la "proxémica" siendo el análisis de los signos de desplazamientos en el espacio. Cf. el número especial de *Langages*, 1968, núm. 10, dedicado a las "Pratiques et Langages gestuels" y preparado por A.J. Greimas.
- ⁹³ Ese signo, ya sea índice o símbolo resulta del sistema de la mímica y tiene: 93 ocurrencias didascálicas en *El gesticulador* y 32 ocurrencias didascálicas en *Jano es una muchacha*.
- ⁹⁴ Ubersfeld, Anne, *op. cit.*, p. 20.
- ⁹⁵ Kowzan, Tadeusz, art. cit. p. 90.
- ⁹⁶ Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, ed. cit., p. 36.
- ⁹⁷ *Ibid.*, p. 80.
- ⁹⁸ Brecht, Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, p. 66.
- ⁹⁹ Kowzan, Tadeusz, art. cit., p. 60. "La semiología postulada por el lingüista ginebrés (y antes de él por Ch. S. Peirce con el nombre de semiótica) no ha conseguido, durante medio siglo, constituirse a través de las diferentes disciplinas, pero las investigaciones semiológicas han hecho grandes adelantos en las últimas décadas, sobre todo en lingüística y en psicología social [...]"
- ¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 63.
- ¹⁰¹ *Ibid.*, p. 63.
- ¹⁰² *Ibid.*, p. 71.
- ¹⁰³ Greimas, A. J., "Conditions d'une sémiotique du monde naturel", *Langages*, Paris, Lausanne, 1968, núm. 10, p. 12.
- ¹⁰⁴ Kowzan, Tadeusz, art. cit., p. 76.
- ¹⁰⁵ Usigli, Rodolfo, *op. cit.*, p. 17.
- ¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 18.
- ¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 47.
- ¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 75.
- ¹⁰⁹ Usigli, Rodolfo, *Jano es una muchacha*, ed. cit., p. 400.
- ¹¹⁰ *Ibid.*, p. 411.
- ¹¹¹ Usigli, Rodolfo, *Función de despedida*, en *Teatro completo*, t. 2, ed. cit., p. 297.
- ¹¹² Usigli Rodolfo, *La mujer no hace milagros*, en *Teatro completo*, t. 1, ed. cit., p. 805.
- ¹¹³ Usigli, Rodolfo, *Función de despedida*, ed. cit., p. 260.
- ¹¹⁴ Usigli, Rodolfo, *Noche de esto*, en *Teatro completo*, ed. cit., t. 1, p. 171-172.
- ¹¹⁵ Usigli, Rodolfo, *El apóstol*, en *Teatro completo*, t. 1, ed. cit., p. 13-59.
- ¹¹⁶ Usigli, Rodolfo, *4 Chemins 4*, en *Teatro completo*, t. 1, ed. cit., p. 68-120.
- ¹¹⁷ Usigli, Rodolfo, *El niño y la niebla*, en *Teatro completo*, t. 1, ed. cit., p. 442-492.
- ¹¹⁸ Usigli, Rodolfo, *Medio tono*, en *Teatro completo*, t. 1, ed. cit., p. 493-564.
- ¹¹⁹ Usigli, Rodolfo, *Jano es una muchacha*, en *Teatro completo*, t. 1, ed. cit., p. 318-459.

- ¹²⁰ Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, t. IV, 428 p., p. 45.
- ¹²¹ Kowzan, Tadeusz, art. cit., p. 80.
- ¹²² Deledalle, Gérard, *Théorie et pratique du signe*, ed. cit., p. 118.
- ¹²³ Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, edit. Minuit, 1963, p. 176.
- ¹²⁴ Peirce, Ch. S., citado por Deledalle, Gérard, *op. cit.*, p. 131-132.
- ¹²⁵ Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 15.
- ¹²⁶ Peytard, Jean, "Problèmes de l'écriture du Verbal dans le Roman contemporain", *Linguistique et littérature*, (Colloque de Cluny), Paris, La Nouvelle Critique, 1968, p. 29-34, p. 32.
- ¹²⁷ Peirce, Ch. S., en Deledalle G., *op. cit.*, p. 131.
- ¹²⁸ *Ibid.*, p. 131-132.
- ¹²⁹ Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, ed. cit., p. 21 y 31.
- ¹³⁰ Deledalle, Gérard, *op. cit.*, p. 149.
- ¹³¹ *Ibid.*, p. 154.

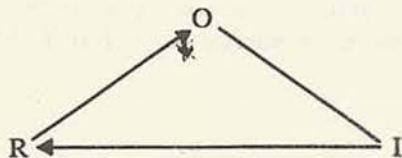
La semiosis en el teatro de Rodolfo Usigli

Hemos fijado como campo de investigación de nuestro análisis, el texto-representación de Rodolfo Usigli, durante los años comprendidos entre 1930-1950 en México, con la finalidad de desacralizar el texto dramático. El agrupamiento de signos o "hipersignos" que constituye la obra teatral en su dinámica de texto-representación, está caracterizado por signos lingüísticos y no lingüísticos, textuales o visuales que no se pueden analizar por separado. En efecto, en la perspectiva de la semiótica peirciniana que es la nuestra, debemos considerar indistintamente los signos producidos por el autor y los que resultarían de una eventual puesta en escena. Consideramos el sistema teatral de Rodolfo Usigli como un conjunto estructurado por signos que pertenecen a la vez a lo verbal y a lo no-verbal, a lo textual y a lo visual, al texto y a la representación. Esos signos los hemos descrito según Peirce como icono, índice y símbolo. Funcionan por relaciones en un proceso de semiosis:



y entran en una dinámica tridimensional o tricotómica: cualquier signo se reparte según sea primero, segundo o tercero, según una dimensión pragmática (tercera), una dimensión semántica (segunda), y una sintáctica (primera).¹

Nuestro propósito es analizar el signo teatral que hemos descrito anteriormente en relación con esta dinámica tridimensional para obtener sus funciones específicas en el texto-representación. En efecto el texto teatral (texto-representación) constituye de por sí un objeto semiótico. Por una parte, de la producción del texto a la del espectáculo representado, pasando por el trabajo de los actores, se producen cambios en signos sucesivos que terminan, lo hemos visto, por elecciones de signos portadores de significación. Por otra parte hemos notado la homología entre "representamen" teatral y "representamen" semiótico, que funcionan según el proceso de semiosis:



en el cual el representamen sería globalmente el conjunto del texto-representación, O, el objeto, sentido de la obra representada e I, el interpretante o el conjunto de los interpretantes que pueden ser dominados por el espectador durante el espectáculo.

Como lo subraya con mucha razón Claude Bruzy: “El sentido se determina al término de un proceso de interpretación o semiosis que consiste en relacionar un objeto (existencial o no) con un representamen (siempre existente) por intermedio de un interpretante (se necesita la mediación del pensamiento)”.²

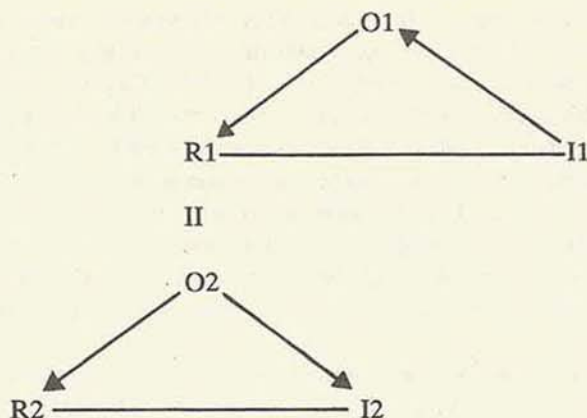
Lo que se da a ver es el “hipersigno” que constituye la representación pero se puede ascender en la cadena semiótica de la representación hasta las instancias de producción según un trámite de tipo hermenéutico que resulta del proceso citado *supra* de encodificación-desencodificación-encodificación, guiado en ello por varias coacciones interpretantes. De esa manera podemos descubrir las intenciones del autor. El texto teatral se instituye en triadas en la medida que consideramos las tres instancias que pone en práctica: la instancia de producción, la instancia de representación y la instancia de interpretación. Cada una de ellas debe ser entendida en la totalidad del objeto-texto teatral y se caracteriza por un proceso semiótico particular que permite distinguir: la semiosis de producción, la semiosis de representación y la semiosis de interpretación. El comediante y el público participan en cada una de ellas en una dialéctica de fines y de medios.

Semiosis de producción

Consideramos el texto-representación de Rodolfo Usigli como objeto teatral. Es un texto construido y concebido por los diferentes autores de la representación, autor-escritor, actores, director, según las reglas inherentes a la convención teatral. Esa construcción del objeto teatral resulta de un proceso de codificación que se puede enunciar de la siguiente manera:

- 1) Del mundo de los existentes (sinsignos)
 - 2) De donde procede el imaginario del autor-escritor (legisignos)
 - 3) En donde la obra produce (sinsignos, réplicas de legisignos)
-

La cadena semiótica de producción del objeto teatral es resultado de una serie de signos ajustados donde el representamen de uno es el objeto del otro y así sucesivamente *ad infinitum*, o sea



El signo teatral es un legisigno icónico, indicial o simbólico. Hemos visto en nuestro análisis del esquema relacional y del proceso de encodificación-desencodificación-encodificación en *El gesticulador* y en *Jano es una muchacha* que el icono César Rubio, general revolucionario, se vuelve bajo la acción de los índices, símbolo de cierta visión de la revolución mexicana, y que el icono Mariana, cortesana, se vuelve bajo la acción de los índices, símbolo de cierta visión de México y de América, y eso con fines didácticos.

Notamos una intervención sobre la realidad de parte del autor-escritor, una intervención de Rodolfo Usigli sobre la realidad mexicana de los años 30-50, que plantea el problema de la producción teatral como intervención social en el sentido psicosociológico del término: "La definición aristotélica es eterna porque es buena y porque no son sólo las pasiones humanas las que constituyen la materia del teatro, sino su reconcentración, sus modalidades, su movimiento, su mayor violencia y trascendencia *social* en personajes colocados por la sangre, el poder, el dinero o la revolución en una cumbre de la vida".³

¿Cuál es ese mundo de los existentes sobre el cual interviene el imaginario de Rodolfo Usigli? Trataremos de determinarlo y caracterizarlo cuando analicemos el discurso teatral y las formaciones discursivas que lo estructuran. Por ahora nos parece pertinente considerar la semiosis de producción en la construcción del objeto teatral, es decir, según las reglas de la convención teatral.

La convención teatral

No se trata de ver los signos (iconos, índices, símbolos), que hemos caracterizado en nuestro análisis del funcionamiento del signo teatral en Rodolfo Usigli, como elementos de una realidad transpuesta al teatro, sino más bien como signos que transforman ciertos aspectos de la realidad en otros signos de un conjunto semiótico teatral. Esa

transformación se efectúa, por una parte, gracias a las relaciones y combinaciones de los signos entre sí, y por otra debido a lo que llamaremos convención. Esa convención unirá los diferentes autores de la representación (escritor-director-actor) con el espectador. El espectador acepta, de esta manera, considerar el lugar escénico como lugar de acción, al actor como personaje, y la escena como el mundo. Sobre esto afirma Karl Bühler: "El actor entra en escena, o en términos más generales, aparece en un espacio físico más o menos arreglado y, con medios exteriores de ilusión o sin ellos, usa ese espacio de manera que sirva de escena. Lo consigue con la ayuda de varios medios que crean la ilusión y la convención que se unen al espectador. El espectador va al teatro a sabiendas que el que entra en escena frente a él, representará con los medios del actor".⁴

La convención no es más que esa conformidad entre un cosa y su signo, entre un objeto y su representamen. Tiene una función semiótica y será a la vez icono, índice y símbolo. El objeto teatral está construido a partir de varios materiales sacados de la realidad, de ahí el "efecto real" de los índices o de los legisignos indiciales; el representamen y su objeto están unidos a ella por una relación existencial, cuando para el icono o el legisigno icónico, el representamen y el objeto tienen cualidades comunes, y en lo que se refiere al símbolo o el legisigno simbólico, el representamen y el objeto tienen una convención social establecida. Pero el objeto teatral también es un objeto estético codificado según reglas que lo enuncian. Además Rodolfo Usigli sintió particularmente la necesidad de esa codificación; dotó a su objeto teatral, su práctica teatral de una envoltura teórica que no podemos, en este momento de nuestro análisis, desatender. Dedicó parte de su vida teatral a construir metódica y semióticamente el itinerario del dramaturgo y a analizar la anatomía del teatro en dos ensayos fundamentales *El itinerario del autor dramático* que la "Casa de España" publica en 1940⁵ y la *Anatomía del teatro*, publicado en 1963.⁶ Además de esos dos ensayos, su reflexión teórica sobre la producción y la representación teatrales se confirma de manera más radical aún en los diferentes prólogos y epílogos⁷ que enmarcan sus obras. Muy a menudo esos prólogos, epílogos, addenda o "noticias" no tienen nada que ver con la obra en sí misma, pero permiten al autor expresar sus ideas críticas, valorar las inquietantes semejanzas entre la vida social y la práctica teatral, entre la vida colectiva y la representación dramática, y eso alrededor de las tres dimensiones del teatro, alrededor del autor, del actor y del espectador.

El itinerario del dramaturgo como modelo de formación teatral

Este "itinerario-modelo de formación teatral" se inicia con *La Poética* de Aristóteles, "es una compilación, dice, limitada de las teorías esenciales existentes desde Aristóteles a la fecha"⁸ y responde a una doble necesidad:

a) Necesidad de información y de formación sobre la profesión de teatro, es la necesidad del teórico y del practicante que funda en 1937 la escuela de teatro de la

UNAM; crea el "Teatro de Medianoche" y dirige la sección teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes:⁹ "Abordar el teatro es como querer nadar por primera vez atado de brazos y piernas en la mitad del mar [...]. El teatro mexicano es un teatro en ruinas. No lo ha derrumbado una decadencia de siglos sino su *mala fabricación* que no ha resistido ese viento continuo que es el público".¹⁰

Y a menudo el icono metafórico del constructor, del arquitecto o del albañil se asemeja con el del poeta en su definición de la profesión de dramaturgo: "Poeta, mercader y gobernante, el autor dramático es además un arquitecto y un albañil."¹¹

b) Necesidad de informar y de formar al espectador, al público, "ilustrar al público":¹² "Seguir este itinerario no llevará a escribir buenas obras dramáticas sino a aquellos que poseen una capacidad de síntesis y un poder de creación latentes y en espera de un estímulo o de una técnica adecuada. No bastará seguir fielmente todos sus puntos para convertirse en un dramaturgo; *pero hacerlo servirá por lo menos al fomento de un público en formación*, al que la llamada crítica profesional no ha orientado hasta ahora en México".¹³

El itinerario del autor dramático es el único manual de composición dramática que existe en México y que por desgracia nunca ha sido reeditado. La teoría y la práctica teatral son inseparables en Usigli, nos da el método, el modelo de formación teatral.

Después de interrogarse sobre la selección de géneros¹⁴ Rodolfo Usigli aborda el texto teatral en una perspectiva de texto-representación.

Los elementos estructurales (situación-acción)

Usigli subraya primero la necesidad, para el dramaturgo, de apoyarse sobre la fábula o anécdota que se ha de presentar como un conflicto adecuado para engendrar la situación dramática. Será el conflicto del hombre consigo mismo, con sus pasiones, el del hombre frente a su destino, el del hombre frente a su ambiente, y por último, el conflicto provocado naturalmente por las pasiones contradictorias de los mismos personajes. La situación o las situaciones dramáticas son un elemento esencialmente dinámico cuyos factores más elementales son fuerzas (volveremos a ello cuando emprendamos con Souriau la semiosis de representación). La palabra situación debe ser comprendida en un sentido teatralmente amplio y como relativa a un género teatral específico, que se apoya en una distinción estricta del drama, de la tragedia o de la comedia. El drama, dice Usigli, es la acción, "Para mayor claridad, de este *Itinerario*, la palabra drama se usará en su estricto valor semántico que la hace aplicable a cualquier género de teatro puesto que drama significa acción".¹⁵

¿Cuáles son los elementos esenciales que determinan la creación de una obra dramática? Usigli caracteriza cinco de ellos: la anécdota, los caracteres (personajes), el tema, la situación, la tesis.

De esos cinco elementos, el menos importante para él es el quinto, la tesis, y lo explica: "El menos importante es la tesis o doctrina que se pretenda sustentar, pues en principio

toda buena producción dramática contiene una tesis implícita y subordinar la acción a la tesis impedirá el libre movimiento de aquélla, falseará casi siempre los caracteres y mermará la calidad artística de la obra".¹⁶

Nos parece pertinente hacer notar que Usigli privilegia dos situaciones fundamentales del teatro como texto-representación, o sea la acción y la situación dramática que, como lo subraya Souriau, son correlativas: "En el teatro y en lo esencial de lo dramático acción y situación son correlativas. La acción debe llevar a la situación y la situación debe conducir a la acción".¹⁷

El lugar y el tiempo

Usigli recomienda definir el lugar de la acción y el tiempo de la acción, dotándolos de una unidad, dice: "Definirá entonces [el dramaturgo] el lugar de acción, procurando en todos los casos ajustarse a una unidad, no tanto por causa de un ciego respeto a las exigencias de los preceptistas clásicos, que así lo piden, como por la solidez misma de la arquitectura de su obra, y porque la unidad de lugar implica un problema de orden teatral que desaparece donde la variedad de los lugares de acción facilita la tarea y presta características de orden cinematográfico a lo que debe ser teatral únicamente".¹⁸

Si el lugar de la acción, que definiremos más adelante como lugar escénico o espacio teatral concreto, tiene límites muy estrechos, "una cajita, dice Souriau, de la cual uno de sus lados ha sido quitado para que se pueda ver. He ahí toda la extensión de la cual dispone el dramaturgo [...] Más allá de ese espacio todo es solamente imaginado".¹⁹ También el tiempo de la acción, la duración, tiene límites muy estrechos, aproximadamente ciento cincuenta minutos. Esta duración está organizada fatídicamente según dos condiciones: la anécdota y la evolución de los caracteres. Sobre esto escribe Usigli:

Dos cosas son las que condicionan el tiempo de la acción. Una es la anécdota misma con sus exigencias particulares; otra el cambio de sentimiento o la reflexión que lo motiva en los caracteres. La habilidad del autor puede reducir el tiempo, si logra que la obra principie en el momento ya maduro de la vida de los personajes, cuando todos los antecedentes se han desarrollado fuera de la escena pudiendo comprimirse en pocas frases del primer acto y va a tener lugar únicamente la acción decisiva.²⁰

De esa manera cada relato dicho de *Théramène*, es decir, en todos los casos en que los acontecimientos esenciales tienen un lugar fuera de la escena y son nombrados sólo icónicamente sobre la escena por una narración se han de proscribir: "Los relatos hechos por personajes en la escena son difíciles de tratar. Ante todo, deben ser fundamentalmente relatos de acciones que el espectador no ha podido presenciar [...] Deben ser relatos ligados de modo racional con la trama y no añadidos o rellenos... El espectador sólo puede tolerar que un personaje refiera algo que él ha visto ya".²¹

Los personajes

Una vez delimitados y fijados el lugar y el tiempo de la acción, el dramaturgo tendrá que interesarse en el problema de los personajes. Primero tendrá que escoger y seleccionar con rigor los personajes indispensables para la acción dramática: “En ninguna obra debe aparecer mayor número de personajes que el estrictamente indispensable para el desarrollo del drama. Además, todos los personajes deberán aparecer entre el principio y el centro de la obra, en un orden lógico y en una progresión natural. Sólo en casos excepcionales podrán aparecer nuevos personajes al final, cuando no requieran un desenvolvimiento psicológico particular, o cuando operen como factores determinantes en la acción de los personajes centrales...”²²

Posteriormente el dramaturgo tendrá que determinar el carácter y el papel de cada uno de los personajes a fin de prever su evolución y reacción al ver la acción dramática: “Todo personaje deberá ser delineado claramente y estar sujeto a límites específicos, para evitar que incurra en inconsistencias de pensamiento o de acción...”²³

Para eso el dramaturgo deberá recurrir a una tipología que someteremos a nuestro análisis semiótico cuando presentemos la semiosis de representación: “Hay dos medios directos a este fin: trazar los personajes como “tipos” ... o bien dar a cada uno una profundidad y una perspectiva de valor psicológico [...] De este modo pueden crearse “caracteres”, que es lo más difícil porque corresponden a valores humanos individuales y singulares; “tipos”, que son representativos de clases, grupos, naciones, etc...; o “siluetas”, para los casos en que no entre en juego ningún movimiento psicológico ni genérico del carácter”.²⁴

Entonces tendrá que fijar el número de entradas y salidas, la presencia o ausencia de los personajes, con respecto a las necesidades de la situación y de la acción. Ninguno de ellos deberá permanecer en escena más tiempo que lo necesario a su función específica: “El autor debe cuidar escrupulosamente de no olvidar nunca a un personaje dentro o fuera de la escena. Cuando lo mantuviera en ella sin hablar, deberá darle un objeto perfectamente claro para el público. En el teatro todo debe tener un objeto y tender a una unidad”.²⁵

Las réplicas

Usigli insiste particularmente sobre el punto siguiente: la necesidad del diálogo o, lo que llamamos metodológicamente, las réplicas, en oposición a las didascalias. Para él, las réplicas son el medio de expresión, el vehículo que usan los personajes para expresar

su carácter, sus sentimientos, para justificar sus acciones, para explicar los antecedentes de la acción, para presentar los demás personajes, para revelar lo que provocará el desenlace de la obra, y todo esto en una perspectiva de relación escena-sala. Además, esas réplicas tendrán que ser claras, animadas, reales

El diálogo debe consistir en un lenguaje claro, animado, viviente, que impida al público recordar que asiste a un espectáculo de imaginación, y aleje toda idea de un habla puramente literario [...] En cada parlamento es necesario usar precisamente el número de palabras que requiera la expresión de la idea, pero sin olvidar que el lenguaje del teatro exige ante todo una concentración de orden poético, aunque sea en frases ordinarias y realistas.²⁶

Las réplicas deberán armonizar con la construcción del episodio escénico según una relación de causa-efecto²⁷ y según un ritmo. “El ritmo es el misterio más profundo del teatro. Es proporción y repetición. El ritmo determina la distribución, la longitud y la equivalencia de las escenas y los períodos similares de la acción y del diálogo”.²⁸

Aunada a esta noción de ritmo teatral, se encuentra la del equilibrio y la de la armonía en la construcción del relato apreciada por la retórica.²⁹ Usigli, para caracterizar la necesidad de ese equilibrio escénico usa del icono metafórico del cuerpo humano, icono que utilizará otra vez en su ensayo, *Anatomía del teatro*:³⁰ “Rige también a través de las escenas diferenciadas por su valor de proporción, tal como sucede en el cuerpo humano, en el que es posible discernir la armonía que existe entre los diferentes miembros y órganos pues el ritmo pide que cada parte tenga sus proporciones justas en el conjunto”³¹ y reitera: “Habría que considerar la obra teatral como un cuerpo humano, en el que todas las funciones son equivalentes e interrelacionadas, dependen unas de otras y son igualmente necesarias ... Cuando un personaje no es necesario debe eliminárselo, pues produciría la impresión de una tercera mano o de una segunda nariz”.³²

El último acto

Son necesarias dos condiciones para la construcción del último acto: una reside en la elección de la frase final que ha de marcar la intensidad conseguida durante el desarrollo del episodio teatral; la otra, reside en el fenómeno de tensión, de suspensión en que el espectador ha de permanecer: “Mantener al público en la incertidumbre es indispensable al teatro [...] En ninguna forma debe el autor sorprender desmesuradamente al público ni defraudar jamás sus expectativas, pues al hacerlo trabajaría contra la integridad misma de su obra”.³³

Lo visual

Habiendo considerado esas reglas, el dramaturgo se dedicará a visualizar el acto dramático. Usigli subraya también la importancia del texto-teatral entendido como texto-representación en una perspectiva espectacular "Visualizar es la acción que permite objetivar, dar una tercera dimensión al lugar, la trama y los personajes. El autor debe saber dónde y en qué ambiente va a transcurrir el drama; calcular el número de puertas y ventanas que la acción necesitará. Las puertas sirven para diferenciar las entradas y las salidas y para dar un relieve y un valor propios a cada una".³⁴

Visualizar el texto teatral es atender a la teatralidad tal como la hemos definido, es decir, dar al texto teatral una corporeidad. El dramaturgo tendrá que conocer todos los objetos, accesorios y decorados que pondrá en escena y familiarizarse con ellos de tal manera que respondan con precisión a las necesidades de la situación y de la acción dramática. "Deberá visualizar igualmente las proporciones, las características arquitectónicas y los colores de su decorado, de modo que éste comunique única y precisamente el ambiente adecuado al ritmo al tono y al contenido de la obra".³⁵

En la práctica dispondrá del recurso, por una parte, de las didascalias, ya hemos subrayado su eficacia en el funcionamiento del signo teatral, y por otra, de las "matrices de representatividad" contenidas en las réplicas. "Para lograr por parte de sus actores un entendimiento perfecto y una interpretación exacta, el autor intercalará en el texto de su diálogo las indicaciones de movimiento necesario que se conocen por acotaciones".³⁶

Conclusiones

Después de esta lectura del "itinerario-modelo de formación teatral", que en 1940 propone Rodolfo Usigli, se imponen varias observaciones. En primer lugar notamos que el lenguaje teatral de Usigli es innovador. Innovador, porque, aunque se inscriba en una tradición y una cultura teatral desde Aristóteles a Bernard Shaw, reivindica por primera vez en México el aprendizaje de una técnica dramática rigurosa. Innovador porque integra al público, al espectador, a su concepción dramática, porque permite al dramaturgo desempeñar una función semiótica ($R \longrightarrow O \longrightarrow I$) en la cual el objeto O (anécdota, fábula, sentido de la obra), tiene como representamen R el texto-representación y como interpretante, I, el *habitus* del espectador de la época considerada.

Moderno e innovador también, porque el objeto teatral concebido por Rodolfo Usigli rompe con la costumbre logocentrista de tratar el teatro como hecho esencialmente textual y literario. El objeto teatral se manifiesta en un texto-representación que es un signo complejo (simbólico argumental) a la vez textual y visual; responde a una dialéctica que calificaremos del nombrar y del mostrar.

El nombrar y el mostrar en la semiosis de producción

El teatro, tal como se concibe en Occidente, toma parte en el texto y éste lo limita. Para el teatro occidental la palabra lo es todo [...] El teatro es una rama de la literatura[...] y aún si admitimos una diferencia entre el texto hablado en escena y el texto leído, aún si encerramos el teatro en los límites de lo que aparece en las réplicas, no conseguimos separar el teatro de la idea del texto interpretado".

Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, op. cit., p. 8.

El objeto teatral es un todo lingüístico y extralingüístico, textual y visual, y su representamen es un signo que nombra y muestra a la vez. Ya hemos señalado el peligro semiótico de oponer lo textual y lo visual como sistemas autónomos, pues los signos caracterizados por Peirce pueden pertenecer a los dos sistemas. En efecto, en el teatro en general y en el teatro de Rodolfo Usigli en particular, el objeto visual actualizado en la puesta en escena por el juego de las didascalias y el objeto textual no actualizado tienen siempre puntos de convergencia en el funcionamiento del signo teatral. De esta manera el actor pronuncia el texto y aunque el enunciado del actor no tenga siempre relación con la acción escénica, el enunciador está corporalmente presente, visualmente perceptible. Roman Ingarden, en su artículo *Les fonctions du langage au théâtre*, describe tres tipos de realidades objetivas:

- 1) Realidades objetivas (seres humanos, objetos, procesos), que se muestran al espectador por medio de la actuación de los actores o por la disposición de los decorados, recurriendo sólo a la apercepción.
- 2) Realidades objetivas que llegan a la representación por dos vías diferentes: por una parte, aparecen de manera perceptible (como las de la primera rúbrica), y por otra, están representadas por el lenguaje, en la medida en que se habla de ellas sobre escena.
- 3) Realidades objetivas que llegan a la representación sólo por medio del lenguaje; no se muestran "en el escenario" aunque se nombren en el texto principal.³⁷

Estas realidades "cuando se examinan más atentamente... mantienen relaciones con las realidades mostradas sobre la escena (pertenecen entonces al ambiente que rodea esas realidades) y adquieren así un punto de realidad, un poder de sugestión más elevado que en las obras estrictamente literarias".³⁸

Signo visual y signo textual, en efecto, tratan de la misma cosa: su objeto, el objeto del signo que está en el origen de la semiosis de producción. Nombran y muestran a la vez. Si tomamos como muestra otra obra de Rodolfo Usigli, notamos el mismo proceso de construcción del signo. Veamos por ejemplo la primera escena del primer acto de *Corona de sombra*.³⁹ Erasmo Ramírez, historiador mexicano, va a Bruselas en 1927 para encontrar a Carlota viuda de Maximiliano, y emperatriz destituida, la cual vive encerrada en su castillo, desde la ejecución de su esposo en Querétaro en 1867. El mayor-domo que recibe a Erasmo Ramírez, enterándose de su nacionalidad mexicana, le ordena marcharse. Erasmo se retira del salón, olvidando el libro que traía

Erasmo alza un rostro transfigurado por la expectación. El portero junta las manos. Erasmo se levanta y los dos salen rápida y sigilosamente por la terraza. Casi enseguida, la Dama de compañía, mujer de aspecto distinguido y de unos cincuenta años, entra en el salón, busca en la mesa, luego pasa al salón de la derecha y sigue buscando algo, sin encontrarlo. Entre tanto entra en el salón izquierdo Carlota Amalia. Es alta, delgada y derecha. Viste un traje de color pardo y lleva descubierta la magnífica cabellera blanca en un peinado muy alto. No habla. Va lentamente al sillón donde estuvo sentado Erasmo, apoyándose en un alto bastón con cordones de seda. Mira el sillón y recoge de él el libro olvidado por Erasmo. Sonríe, toma el libro y abre varias veces la boca sin emitir sonido alguno. Se sienta con el libro en la mano. La Dama de compañía regresa.

Dama de compañía: Vuestra Majestad debe de haberlo dejado en el jardín. (Carlota no contesta. En su mano descarnada levanta el libro y sonrío. La Dama de compañía lo toma.) ¿No prefiere vuestra Majestad leer en el costurero? ¡Hay tanto sol aquí!

Carlota mueve negativamente la cabeza. La Dama de compañía se dirige al otro sillón, lo acerca un poco y se instala, abriendo el libro. En seguida levanta la cabeza, extrañada.

Dama de compañía: ¿Qué libro es éste? (Lee trabajosamente.) Historia de México.

Carlota: (Muy bajo) México...(Sube la voz.) México (Colérica de pronto.) ¡México!

Dama de compañía: (Levantándose.) Aseguro a Vuestra Majestad que no entiendo...

Carlota: Luces, ¡pronto! ¡Luces!

La Dama de compañía mueve la cabeza con azoro. El sol entra a raudales.

Carlota: Tan oscuro, ¡tan oscuro! ¡Luces!

La Dama de compañía corre a la puerta de la terraza y deja caer las cortinas. Pasa rápidamente al costurero, busca cerillos en una bolsa de costura, corre las cortinas

del balcón, enciende las velas de un candelabro y pasa al salón izquierdo. Deposita el candelabro cerca de Carlota, sobre la mesa.

Carlota: ¡Luces!

La Dama de compañía sale precipitadamente por la segunda puerta izquierda. Carlota se levanta y se acerca a la mesa apoyándose en su bastón. Alza su mano libre la pasa cerca de las llamas de los velones, mirándolos, como fascinada. Deja caer el bastón y aproxima sus dos manos a las velas, como acariciando las llamas. De pronto algo parece resonar en su memoria. Busca el libro dejado por la Dama de compañía sobre la mesa, lo acerca a las luces y lo abre.

Carlota: (Leyendo.) Historia de México (Repite muy bajo.) México... México...

De pronto se lleva la mano a la boca con un gesto de horror. Sus ojos se dilatan. Hace un terrible esfuerzo, echando la cabeza hacia atrás. Al fin puede articular y lanza un grito horrendo y desgarrado.

Carlota: ¡Max!

Se tambalea y, falta de apoyo, cae. Su mano levantada derriba el candelabro.⁴⁰

Comprobamos una vez más la abundancia de didascalias en relación con las réplicas: 15 ocurrencias didascálicas para 9 ocurrencias de réplicas, o sea 167 %, cuando para el conjunto de la escena 1 del primer acto la relación es de 96 didascalias para 143 réplicas, o sea 67 %. Es decir que el productor Usigli construye su objeto teatral a partir de una puesta en escena explícita en la cual la función, que llamamos el “mostrar”, es complementaria de la función de denominación o “nombrar”. Mostrar el objeto, sería situarse en comparación con él en una relación existencial, el “mostrar” se caracterizaría por los signos indiciales. Nombrar el objeto, sería concederle una presencia por experiencia colateral, el “nombrar” se caracterizaría entonces por los signos icónicos. Si adoptamos la actitud clásica que consiste en separar, para el análisis de esta escena, el texto teatral en texto secundario (didascalias) y texto principal (réplicas), podemos decir que el “mostrar” está visualizado de manera privilegiada en el texto secundario, mientras que el “nombrar” está señalado en el texto principal. Podemos entonces establecer el cuadro siguiente aplicando la propuesta de los 13 sistemas signos de Kowzan. Para más comodidad hemos reagrupado alrededor del sistema de signos unido a la gestualidad, los sistemas kinésicos y proxémicos; y alrededor del sistema de signos unido al vestuario, los sistemas del maquillaje y del peinado:

Cuadro 1

	Texto principal	Texto secundario
decorado	...debe de haberlo dejado en el jardín	<p>... por <i>la terraza</i> ... entra en <i>el salón</i> ... busca en <i>la mesa</i> ... pasa <i>al salón de la derecha</i> ... entra en <i>el salón izquierdo</i> ... va <i>al sillón</i> ... mira <i>el sillón</i> ... corre a <i>la puerta de la terraza</i> ... deja caer <i>las cortinas</i> ... pasa... <i>al costurero</i> ... corre <i>las cortinas del balcón</i> ... sobre <i>la mesa</i> ... por <i>la segunda puerta izquierda</i> ... se acerca a <i>la mesa</i> ... sobre <i>la mesa</i></p>
iluminación	<p>¡hay tanto sol aquí! luces, iluces! ¡tan oscuro! ¡tan oscuro! iluces! iluces!</p>	<p>El sol entra a raudales enciende las velas las llamas de los velones las velas... las llamas lo acerca a las luces</p>
accesorios	¿Qué libro es éste?	<p>un alto bastón con cordones de seda recoge el libro... Toma el libro se sienta con el libro en la mano levanta el libro... <i>lo toma</i> (al libro) abriendo el libro busca cerillos en una bolsa de costura las velas de un candelabro deposita el candelabro <i>apoyándose</i> en su bastón los velones... las velas busca el libro derriba el candelabro</p>

Gestualidad
(kinésica
y
proxémica)

el portero *junta las manos*
 Erasmo *se levanta* y los dos *y salen rápida y sigilosamente*
 la Dama de compañía *entra...*
busca... pasa al salón...
sigue buscando algo...
 Entretanto *entra... No habla... va lentamente...*
apoyándose en un alto bastón...
 recoge de él... *toma el libro...*
se sienta... la Dama de compañía regresa. levanta el libro...
 la Dama de compañía lo toma...
 Carlota mueve *negativamente* la cabeza.
 La Dama de compañía *se dirige* al otro sillón,
 lo acerca *y se instala abriendo el libro*
Levanta la cabeza extrañada
Lee trabajosamente levantándose
 la Dama de compañía *mueve la cabeza*
y deja caer las cortinas.
 Pasa rápidamente, busca cerillos...
 corre las cortinas...
 enciende las velas... *y pasa al salón...*
 Deposita el candelabro...
 Sale precipitadamente.
 Carlota se levanta *y se acerca a*
 la mesa *apoyándose en su bastón.*
 Alza su mano *y la pasa cerca de las llamas...*
 mirándolos como fascinada.
 Deja caer el bastón *y aproxima sus dos manos*
 como acariciando. De pronto... *busca el libro...*
 lo acerca... *y lo abre... leyendo...*
 De pronto se lleva la mano a la boca...
 Hace un terrible esfuerzo, echando la cabeza hacia atrás... *lanza un grito horrendo y desgarrado...*
 Se tambalea *y... cae.*
 Su mano levantada *derrriba el candelabro.*

Texto principal

Texto secundario

mímica

un rostro transfigurado... de aspecto distinguido
sonríe... abre varias veces la boca no contesta... sonríe...
muy bajo... sube la voz...
colérica de pronto... con un gesto de horror.
Sus ojos se dilatan. Al fin puede articular

vestuario
peinado
maquillaje

Viste un traje de color pardo
y lleva descubierta la magnífica
cabellera blanca en un peinado muy alto.
En su mano descarnada.

sonidos

música

palabras

Cf. la totalidad
de las réplicas
entre:
- Dama de compañía
- Carlota

tono

Dama de compañía (interrogaciones) Carlota (exclamaciones)	Muy bajo... sube la voz... colérica... muy bajo... lanza un grito horrendo y desgarrado
---	---

Notamos por una parte, que en esa primera escena del acto I de *Corona de sombra*, Rodolfo Usigli dota el objeto teatral que quiere construir de instrumentos escénicos tales como el decorado, los accesorios, la iluminación particularmente abundantes. Llena el espacio escénico, lo amuebla, lo dota de sentido por redundancias situándolo dramáticamente en relación con el trabajo de los actores (gestualidad, mímica, palabra) por ejemplo "... los dos salen (proxémica) rápida y sigilosamente (gestualidad) por la terraza" (decorado), o "...lo acerca (kinésica) y se instala (kinésica) abriendo (gestualidad) el libro" (acesorio), o también: "...aproxima (kinésica) sus dos manos (gestualidad) a las velas (acesorio) como acariciando (gestualidad) las llamas" (acesorio).

Por otra parte, observamos que se visualizan en el texto didascálico (texto secundario), todos los sistemas de signos presentes, y que están textualizados en las réplicas, (texto principal), cuatro sistemas: el decorado, el accesorio, la iluminación, el tono.

Observamos también que no hay, por un lado, uno o varios sistemas que demuestran objetos y por otro lado, uno o varios sistemas que los nombran; el objeto es a la vez nombrado y mostrado, y mostrado por el trabajo de los actores, por la palabra, por el decorado, por los accesorios y por la iluminación. Si leemos ahora esa misma escena aplicándole nuestra perspectiva semiótica entendiendo bien que el objeto es un signo, ¿cuáles serían los signos que la caracterizan?

Recordemos que nuestro propósito es, por ahora, reconstituir el proceso semiótico de producción del objeto teatral, y que ese objeto nos aparece bajo la forma de un representamen, visual y textual a la vez, que determina el interpretante del espectador. Ese representamen es un signo. Estamos en el teatro, el texto teatral de Rodolfo Usigli es un texto-representación, y el modo de ser de la representación es la terceridad. Los signos del teatro son pues, para el espectador, legisignos, lo que es consecuencia directa de la convención teatral. En efecto, aunque se utilizarán objetos auténticos sobre el escenario tendrían valor sólo por convención. Sin embargo los legisignos se manifiestan por sinsignos que son sus réplicas, es decir, existentes o hechos.

Volvamos a leer la escena que sometemos a nuestro análisis semiótico. Los signos caracterizados en los diferentes sistemas son iconos o dicho con mayor precisión legisignos icónicos en la medida en que se expresan sobre el escenario en términos de semejanza en relación con su objeto: la terraza (2 ocurrencias), el salón (3 ocurrencias), la mesa (4 ocurrencias), el sillón (2 ocurrencias), la puerta (2 ocurrencias), las cortinas (2 ocurrencias), el sol (2 ocurrencias), el candelabro (3 ocurrencias), las velas (2 ocurrencias) los velones, el bastón (2 ocurrencias), el libro (6 ocurrencias)... La Dama de compañía, Carlota. Esos signos icónicos se vuelven índices en la medida en que son comunicados por el trabajo de los actores, es decir, por el sistema de gestualidad (kinésica, proxémica), de mímica, de palabra y de tono. Toman su valor de legisignos indiciales porque se expresan en términos de conexión real con el objeto: salen por la terraza ... entra en el salón... busca en la mesa... mira el sillón... corre a la puerta... corre las cortinas... (cf. cuadro 1)... recoge el libro... se sienta con el libro... deposita el candelabro... apoyándose en su bastón... como acariciando las llamas (de los velones)... derriba el candelabro...

Esos signos, pues, son nombrados y mostrados a la vez. Podemos decir que son remáticos primero, ya que sirven para llamar la atención sobre el objeto. Y se vuelven luego dicentes en la medida en que dan informaciones determinadas sobre el objeto; es el caso de los legisignos indiciales unidos a la gestualidad, a la mímica, a la palabra, al tono, a la iluminación. Se trata de legisignos indiciales dicentes que informan a la vez sobre los personajes (situación física y mental) y sobre el objeto que se está produciendo.

Dos signos están privilegiados por el director en esa escena: "el libro" y "las luces". La situación dramática nace y funciona a su alrededor. Son aquellos que condicionan el trabajo de los actores-personajes y que determinan los interpretantes de los personajes mismos, así como aquellos de los espectadores. El primer signo, "el libro", es icono en calidad de accesorio escénico, pero es mostrado como índice en las réplicas por la pregunta demostrativa de la Dama de compañía:

Dama de compañía: ¿Qué libro es éste?

Se vuelve legisigno indicial dicente por la información suplementaria que conlleva. Es un libro pero no cualquiera, su título es Historia de México:

Dama de compañía: ¿Qué libro es éste? (lee trabajosamente) Historia de México.

Carlota: (Muy bajo) México... (Sube la voz) México ... (colérica de pronto) ¡México!

Esos dos índices dicentes, "libro" y "México", se perciben como objetos dinámicos y determinan al interpretante de los dos personajes presentes, interpretante que se manifiesta, por contigüidad, en los signos indiciales unidos al tono y a la gestualidad. El segundo signo, "luces" es igualmente nombrado como icono por un instrumento escénico, la iluminación, pero se muestra como índice por las exclamaciones del personaje Carlota en las réplicas:

Carlota: luces, ¡pronto! ¡luces!

.....

Carlota: tan oscuro, ¡tan oscuro! ¡luces!

.....

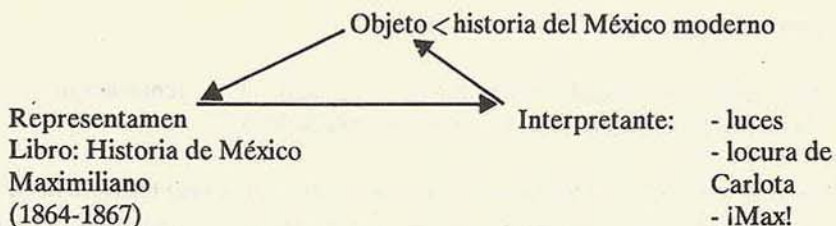
Carlota: ¡luces!

El signo indicial informa de la situación psicológica de Carlota y permite, en relación con el signo "Libro, Historia de México" encodificar el signo final:

Carlota: ¡Max!

Este signo es el desenlace del proceso semiótico de producción del objeto teatral. Es un legisigno indicial dicente que nos informa sobre la conexión real, física, establecida entre el objeto y el representamen, es decir entre la historia de México y su representamen que es aquí un episodio particular: la aventura mexicana de Maximiliano de Austria, emperador de México (1864-1867) y de su esposa Carlota. Ese legisigno indicial dicente está construido por medio de una serie de codificaciones por parte del interlocutor-personaje Carlota: "Libro" determina "Historia de México" que determina "México" que determina "luces" (locura de Carlota), que determina "Max".

Esos ensayos de encodificación corresponden según el proceso descrito, a la encodificación inicial del productor y contribuyen a la construcción del objeto teatral de la escena, del acto de la obra considerada. La semiosis de producción puede enunciarse pues, según el esquema siguiente:



Proceso según el cual; O (el objeto) es lo que está representado, R (el representamen) es lo que representa, I (el interpretante) es lo que realiza la mediación entre R y O, y en el cual el objeto del signo no se reconoce directamente ya que es representado, mediatizado por el representamen. Todos los representámenes presentes sobre el escenario en el teatro, como se acaba de ver con el análisis de la escena I del acto I de Corona de sombra, están sometidos a un proceso de establecimiento del sentido, o semiosis, cuya pertinencia debemos valorar. En efecto, en el escenario los personajes intercambian réplicas, actuando en un espacio, dando un sentido a los objetos y a las situaciones; estamos pues en la instancia de representación caracterizada por las semiosis escénicas que son, igualmente, representámenes para los espectadores.

Semiosis escénicas o de representación

“El maestro al cual pertenece el oráculo de Delfos no habla,
 no disimula: hace signo”.
 Heráclito, frag. 93, DIELS

El objeto teatral está representado por un agrupamiento de representámenes, que ya hemos definido como hipersigno. Este hipersigno no es un dato inmediato, se construye durante la representación. La instancia de representación en el teatro tiene pues una dimensión temporal y una dimensión espacial importante. Los signos producidos y su combinación en el tiempo y espacio participan del proceso semiótico de elaboración del sentido de la obra, que el espectador sólo puede alcanzar integrando los signos que se le presentan. El sentido se produce a la vez por los signos, por su calidad de signos, y por la situación que ocupan en el desarrollo del espectáculo. Esos signos, ya sean iconos, índices o símbolos, pueden ser considerados a partir de sus relaciones en la escena y de los personajes en situación sometidos a sus propios interpretantes; o a partir de las relaciones de los signos con la sala, con los espectadores sometidos ellos mismos a sus coacciones interpretantes.

El lugar escénico y el espacio teatral

El texto teatral necesita, para existir, un lugar, un espacio concreto donde se desplieguen las relaciones físicas entre los personajes, donde se pongan de manifiesto las relaciones de los signos entre ellos mismos. Anne Ubersfeld habla del teatro como de una "puesta en espacio"; pensamos como ella que es en ese nivel donde se realiza la articulación del texto-representación. Pero conviene señalar que el lugar escénico no es más que un elemento del espacio teatral que sólo puede ser concebido como un conjunto escenario-sala sometido al proceso de encodificación-desencodificación-encodificación.

Lo esencial de la espacialidad del lugar escénico se construye a partir de didascalias, de las que ya hemos indicado su importancia y frecuencia en Usigli. Esas didascalias son iguales a los signos que proporcionan:

- Indicaciones de lugares y de épocas muy precisas.
- Los nombres de los personajes que al mismo tiempo llenan el espacio escénico por su número, su papel, su función.
- Indicaciones de gestos, de desplazamientos y de movimientos (proxémica, kinésica) que ocupan el espacio.
- Ubicaciones socioculturales y económicas mediante las indicaciones de decorado, de accesorios, de ruidos, de iluminación, de música que llenan la escena.

Las didascalias sirven al lector o al director para construir el lugar escénico donde tiene lugar la acción dramática. Se vuelven visibles y se materializan en las réplicas y sobre el escenario, bajo la forma de representámenes sometidos al proceso de semiosis. Diremos pues, con Anne Ubersfeld, que "el lugar escénico (así definido) es como el espejo a la vez de las indicaciones textuales y de una imagen codificada".⁴¹

Esas nociones de "espejo" y de "imagen" son especialmente interesantes desde el punto de vista semiótico. En efecto, inducen que el lugar escénico es siempre signo de algo y que el espectador lo ve como reproduciendo un lugar real donde figuran las condiciones concretas de la vida de los hombres, es decir, como un icono.

Esta idea de lugar escénico como reflejo icónico del mundo real es relativamente reciente en la historia del teatro, ya que aparece con el teatro burgués a fines del siglo XVIII, con el teatro naturalista, realista o neorrealista.⁴² Pero es el teatro a la italiana el que fija su tridimensionalidad. El teatro a la italiana que aparece en el siglo XVI con el teatro de Vicenza, construido por Palladio en 1580. Es el resultado lógico de las investigaciones que conjugan la tradición del teatro antiguo y las leyes, en aquel momento muy recientes, de la perspectiva.

Desde entonces, el lugar escénico se comporta como una especie de “cámara oscura” o de ojo social cuya retina sería el espacio de la escena. Es ahí donde el decorado se organiza y en el que se colocan los practicantes, constituyendo un espacio en parte real, en parte artificial, en el que la visión sólo puede ser perfecta desde un solo punto: “el ojo del príncipe”, tradicionalmente llamado así porque es el lugar que ocupa el palco del príncipe. Las leyes de la perspectiva condicionan así, por consecuencia, que cada espectador tenga una visión que deforma más el espacio escénico, según esté a más distancia de este punto focal.

El lugar escénico constituye en espacio teatral, un lugar teatral que tiene una relación arquitectónica, social y económica con la ciudad. Así en México, en Nueva España, la primera “Casa de Comedias” se creó en el siglo XVI en la capital. ¿Por qué y según qué proceso? Porque el teatro se volvió la imagen de una minoría social.

En las culturas indígenas de México, el teatro nace de pantomimas y de bailes rituales ofrecidos al culto de los dioses. En su ensayo, *México en el teatro*, publicado en 1932, Usigli cita el himno a Tlaloc y los dedicados a Netzahualcóyotl como ejemplos de verdaderas creaciones teatrales de la literatura náhuatl: “Con o sin riesgo puede aventurarse la suposición de que toda función teatral de los Indios, incluyendo himnos, máscaras, danzas y farsas tenía una base esencialmente esotérica, simbolista y ritual”.⁴³

Así, se construyen al aire libre teatros-tablados de los cuales nos habla Hernán Cortés en sus Cartas de relación y el padre Acosta en su Historia natural y moral de las Indias.⁴⁴ Notamos que ese tipo de empleo del espacio teatral, el espacio tablado, supone que todo cuanto ocurre en el escenario esté en relación de continuidad con el espectador y con el actor o los actores, sin la ruptura de las candilejas. Los actores usaban máscaras de animales y el decorado de la escena daba valor a las formas y elementos del entorno natural. Cuando los hermanos misioneros prepararon lo que los historiadores llaman el teatro de evangelización, los antiguos tablados-teatros indígenas fueron destruidos a causa de su paganismo. Se limitaron entonces a usar, para sus representaciones en lengua autóctona, las plazas de los pueblos o el atrio de las primeras iglesias o de los primeros conventos; más tarde, el teatro religioso en lengua castellana, para las poblaciones mestizas y criollas, ocupó el interior de los templos y de las catedrales.⁴⁵ José Rojas Garcidueñas observa el encierro progresivo de la representación teatral hasta la edificación de la Casa de Comedias en México, en 1597, como lo refiere el decreto del capítulo del 26 de abril de 1599.⁴⁶ Curiosamente la denominación de corrales que designaba en España el espacio teatral acondicionado, jamás fue usado en Nueva España. Con la Casa de Comedias el teatro perdía su ritual de fiesta suntuosa financiada por el Estado, para volverse un espectáculo a cargo de los intereses privados y entrar en la naciente economía de mercado. El teatro se encierra y se vuelve comercio: “Esas puertas con cobradores que el teatro puso entre sí mismo y la calle de todos, donde hasta entonces había vivido, fueron las puertas del teatro moderno: individualista, seguidor y servidor de la moda que declinó su función de expositor de grandes ideas colectivas para desenvolver, mostrar y vivir los pequeños problemas familiares y personales del mundo burgués”.⁴⁷

Tendrían que pasar tres siglos de “turismo teatral”, según la expresión de Usigli,⁴⁸ para que el teatro o el espacio teatral cobre nuevo impulso.

Por una parte, en 1921, bajo el patrocinio de la Secretaría de Educación Pública y de José Vasconcelos,⁴⁹ Rafael M. Saavedra organiza, en el marco del Teatro Regional Mexicano, campañas de representaciones al aire libre. Fueron construidos con este objetivo los teatros al aire libre de San Juan Teotihuacán y de Durango. Usigli subraya su importancia cultural, ideológica y educativa: "Se trata de teatros construidos por los indios mismos bajo la inspección de los maestros rurales, y en ellos, a más de piezas de divertimento, se representan obras de propaganda antialcohólica y moral, pregones animados de los beneficios de la Revolución y de la necesidad del trabajo y del amor entre los campesinos. También en este caso, fuera de las obras de tema ordenado con fines educativos, se excita a los indios no sólo a representar sino a componer piezas con sus propios dialectos y en español".⁵⁰

Por otra parte, en 1923, Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde, Rafael M. Saavedra, Ricardo Parada León y Eugenia Torres fundan la Unión de Autores Dramáticos.⁵¹ Este año de 1923 marca la renovación y el impulso del teatro en México, del cual volveremos a hablar más adelante, cuando evoquemos la trayectoria teatral de Rodolfo Usigli. Pero, excepto las experiencias al aire libre que continuaron hasta los años cincuenta en las provincias, el espacio teatral, en las capitales y particularmente en México, D.F., está delimitado en adelante por las tres dimensiones de su lugar escénico, ya sea en el espacio construido a partir del espectador, dependiendo de una geometrización del escenario, ya sea en el espacio construido a partir del objeto teatral, en el sentido peirceano del término, cercando el escenario por sus tres lados para reproducir en él el lugar de su objeto o de su referencia.

Así, el espacio teatral de Rodolfo Usigli se integra a la arquitectura y a la vida social de la ciudad. Su teatro es un teatro de la ciudad, y más precisamente de la capital. En efecto, si se miran por una parte los lugares de representación del teatro usigliano, observamos que de las 18 obras representadas de 1930 a 1960, una sola fue representada en provincia, y aun en la capital provincial, Guadalajara, en el teatro Degollado, en 1936; las 17 restantes se representaron en México.⁵² Por otra parte, si consideramos el espacio dramático escogido por Usigli para el conjunto de su obra, y su ubicación referencial geográfica, observamos que éste está explícitamente precisado en 28 obras de las 32 consideradas.⁵³ Este espacio dramático que definimos con Anne Ubersfeld como un espacio plural, a la vez físico y concreto, y un espacio virtual del texto⁵⁴ tiene como marco:

1. La capital, México, en dieciocho obras: *Noche de estío* (1935), *El presidente y el ideal* (1935), *La última puerta* (1936), *Estado de secreto* (1935-1936), *Medio tono* (1937), *Mientras amemos* (1937), *Aguas estancadas* (1938), *Otra primavera* (1938), *La mujerno hace milagros* (1938), *La crítica de "La mujer no hace milagros"* (1939), *Sueño de día* (1940), *Vacaciones I* (1940), *Vacaciones II* (1945-1951), *La familia cena en casa* (1942), *Los fugitivos* (1950), *Las madres* (1949-1960), *La diadema* (1960), *La exposición* (1955-1969).

2. La provincia mexicana en cinco obras: *El apóstol* (1931): una hacienda en el estado de Puebla, *El niño y la niebla* (1936): Durango, *El gesticulador* (1938-1947)

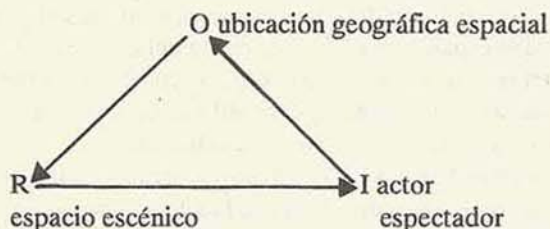
“una región del norte”, *La función de despedida* (1949): “pequeña capital de provincia”.

3. El México precolombino en una obra: *Corona de fuego* (1960): Tuxakhá y Itzamkanac.

4. Europa y México en dos obras: *Corona de sombra* (1943): Bruselas y México
Corona de luz (1963): Yuste y México.

5. Un lugar imaginario en dos obras: *Dios, Batidillo y la mujer* (1943): “San Batidillo capital de la isla de San Batidillo en un lugar indeterminado pero estratégico de la América del Centro” que entendemos como icono metafórico de Cuba. *Un día de éstos...* (1953): “Indolandia, república latinoamericana de creciente importancia” que entendemos como icono metafórico de México.

La ubicación geográfica, permite, al espacio escénico, instituirse en signo y caracterizar, en el proceso semiótico de la semiosis escénica, el objeto que sirve de signo a la vez en relación con el interpretante del actor o de los actores y al del espectador o de los espectadores. Se obtiene el esquema siguiente:



El signo producido muestra, una vez más, la intervención sobre la realidad que practica el autor-escritor, Usigli, relevado por el practicante-director.

El lugar escénico, el espacio escénico y el espacio dramático son igualmente representámenes del espacio teatral que se define, en consecuencia, como un conjunto de signos considerando el escenario y la sala, uno en relación con la otra y recíprocamente, en una estructura de observantes y observados. De esta forma, Anne Ubersfeld manifiesta que: “Para que haya espacio teatral, se necesita, y basta, con que haya hombres unidos por la función de observar: observantes y observados. Pero también escuchantes y escuchados”.⁵⁵

El espacio teatral que delimita Usigli es, por una parte, el lugar de la actividad de seres humanos: actores - personajes - espectadores, en relación unos con otros. Por otra parte, es un espacio cerrado en el interior del espacio de la ciudad. Ese espacio teatral será a la vez mimético y plural.

Espacio mimético

Hemos visto que el espacio teatral de Usigli es un espacio delimitado. De un lado, delimita el espacio escénico por las candilejas (por el lado del público), del otro por un decorado, es decir por una arquitectura que representa un lugar en el mundo. Ese lugar en el mundo (18 veces, la capital México; 5 veces, la provincia mexicana; dos veces, un lugar en Europa y en México), está delimitado él mismo en su construcción escénica por los accesorios, la iluminación, los efectos sonoros, la voz y el cuerpo de los comediantes, a partir del presupuesto siguiente: el escenario es como la vida, el espacio teatral se vuelve imitación, imagen, y la acción escénica está en continuidad con las otras actividades de los hombres en el mundo. Como escribe Usigli

Si el teatro es un arte, escribe Usigli, es un arte en mangas de camisa, en el que no sobra ser poeta, pero hace falta ser carpintero y, sobre todo, ser humano; si el teatro es un arte, es un arte sin escrúpulos de ninguna especie por cuanto se nutre de materias vivas, y si las disfrazara, se anularía porque el teatro debe decir la diferencia entre lo vivo y lo pintado, entre lo vivo lleno de defectos humanos y lo pintado lleno de irreal perfección; si el teatro es un arte, lo es sólo como resultado de la hábil, artística combinación de muchos elementos no artísticos. Es decir de elementos humanos falibles, artificiales, a los que la poesía dramática presta las virtudes de la superación y de la infalibilidad anexas a la obra de arte.⁵⁶

En Usigli, todos los elementos que se instalan en el espacio escénico que construye están unidos entre ellos para formar una totalidad de signos que funcionan por referencia, por coexistencia y por superposición, según un esquema trirrelacional cuya pertinencia ya hemos subrayado. Los signos del espacio escénico son miméticos y funcionan como índices metonímicos de un lugar, en las 25 obras consideradas antes, y funcionan como iconos metafóricos de un lugar en las otras dos: *Dios, Batidillo y la mujer* y *Un día de éstos*. Así el espacio, en vez de ser la copia de un espacio histórico, social y cultural dado, es la transposición retórica (metonímica o metafórica).

La relación mimética entre el lugar escénico y el lugar real tiene valor de demostración. En efecto, el espacio escénico debe dar indicaciones sobre la relación entre los personajes y el mundo que los rodea, pero también puede ser el icono de un espacio psíquico, textual o teatral.

Consideremos, por ejemplo, el texto didascálico de *Las madres* (1949-1960), obra en tres actos dedicada por Usigli a la memoria de su madre, que pone en escena cuarenta y siete personajes en un fresco autobiográfico e histórico que se desarrolla en tres años 1915, 1916, 1917. Ya hemos subrayado la voluntad del dramaturgo de construir el espacio escénico y el espacio dramático de sus diferentes obras mediante una puesta

en escena explícita desde las primeras indicaciones didascálicas o de dirección. ¿Cómo construye Usigli los espacios escénico y dramático de *Las madres*?

Primero, insistiendo en la relación mimética entre el lugar escénico y un lugar real. Aquí, una calle populosa de la ciudad de México: "La escena representará, sin cambios, una sección, convencionalmente dispuesta, pero de apariencia enteramente realista, de una calle populosa de la ciudad de México situada en el barrio fronterizo que en la época colonial, separaba la ciudad española de la India".⁵⁷

Todo ocurre como si, respecto del espectador, el lugar escénico delimitado por el decorado fuese una representación de un lugar de la capital mexicana, apto para llamar la atención de los interpretantes de cualquier espectador mexicano en un período determinado, es decir el de México durante los años 1930-1950. Esta parte de realidad está indicada en la escena por índices: "convencionalmente", "enteramente", "sin", "pero", "que", "una", "la", que articulan el icono mimético, "realista", "dispuesta", "fronterizo", "colonial", "española", de esa calle populosa de México, que interpretamos como fuera la calle San Juan de Letrán, lugar de nacimiento de Usigli.⁵⁸

El trabajo escénico aísla esta porción de mundo para mostrarlo al espectador y construye el espacio con cinco elementos sobre el escenario y un elemento fuera de él, usando las leyes de la perspectiva y la estructura del teatro a la italiana

1. De un extremo a otro del escenario deberá correr la acera de modo de sugerir que se trata de una fracción intermedia de la calle.⁵⁹
2. Como parte de ésta, en primer término derecha hay un estanquillo que ostenta [...] la enseña "El Cisne" pintorescamente dibujada el ave.⁶⁰
3. Inmediatamente después de "El Cisne", y ocupando el centro y la porción más amplia de la escena, estará el zaguán de una vieja casa de vecindad, de construcción colonial como puede verse por las columnas de piedra en relieve, talladas en forma de muescas y con rosetas en lo bajo...⁶¹
4. Cuando está abierto el zaguán, puede verse en perspectiva el patio de la casa de vecindad: a izquierda y derecha, cerca del primer término, escaleras de hierro, de varilla cuadrada, que llevan a los corredores de las viviendas altas. Al fondo, centro, [...] y por sobre el marco de una pequeña puerta, se lee, en letras toscas, la palabra "Portero". Alcanzan a apercibirse [...] los lavaderos de piedra tradicionales y los tendederos [...].⁶²
5. A la izquierda del zaguán y cerca de la esquina de un estrecho callejón, cuya entrada alcanza a verse [...] la entrada de una peluquería de barrio [...] Este taller ocupa un espacio igual al del estanquillo. Un poste con su farol en la esquina del callejón. El callejón sugerido debe ser practicable...⁶³

La extra-escena está significada metafóricamente por las prolongaciones de la calle, por la apertura del "callejón", por los ruidos, por los disparos que recuerdan al espectador el clima revolucionario y que acompañan las entradas sucesivas en la ciudad de los zapatistas, de los carrancistas, de los villistas, y por último, por el interior de las casas sugeridas por las puertas y ventanas de la "casa de vecindad".

6. Se supone que a los dos lados invisibles (izquierda y derecha) del patio, hay viviendas por cuyas correspondientes puertas entrarán y saldrán los personajes que habitan en ellas.⁶⁴

En el desarrollo del texto-representación, el espacio escénico se precisará por otros agrupamientos de signos que, por su redundancia, llaman la atención de los campos de los interpretantes. Esos agrupamientos de signos o hipersignos constituyen espacios citados por el autor-escritor como indicaciones, informaciones o demostraciones suplementarias. Mencionaremos, primero, el espacio musical, la cita del "corrido" revolucionario representado y cantado: "Mientras permanece bajado el telón, se oirá, en escena, con cilindro que toca destempladamente, "La Cucaracha". Voces ásperas cantan: Con las barbas de Carranzas voy a hacerme una toquilla,⁶⁵ luego "La Valentina", que el general zapatista ordena al organista tocar por desaffo, a la entrada de las tropas de Carranza, en México.

El general: A ver, usted, tóqueme "La Valentina".

El cilindrero: (Muerto de miedo) ¡Me van a matar, jefe!

El general: Tócala o te mato yo. (El Cilindrero se acomoda en el vano del zaguán y empieza a tocar destempladamente "La Valentina" [...] El caballo parte a la vez que se oye al general cantar)

El general: "si me han de matar mañana, que me maten de una vez!"⁶⁶

Por último "La Adelita", cuando las tropas de Francisco Villa toman la ciudad, que es el corrido con el que termina el primer acto: "(Al fondo del callejón, fuera de escena, se oyen las notas eternamente destempladas del cilindro que chilla:) El cilindrero: Si Adelita se fuera con otro..."⁶⁷

Otra cita, que toma una forma espacial sociológica y cultural, está constituida por la alusión, en el tercer acto, a "la banda del automóvil gris",⁶⁸ que sembró el terror en la pequeña y mediana burguesía, y cuyas aventuras fueron el tema, en 1919, de una película considerada desde entonces como uno de los grandes clásicos del cine mexicano.⁶⁹

Observamos que el espacio escénico, de los signos tiene como función semiótica indicar informaciones sobre el objeto teatral a la vez presente y ausente del escenario, con la finalidad de dar a la ficción del texto-representación un efecto de realidad pero también con la finalidad de mostrar en un "lugar físico y concreto", según la expresión de Artaud, que es el icono de un espacio social, el mecanismo de las relaciones sociales; en esta obra, la vida cotidiana de varias familias de la pequeña burguesía mexicana, que miran cómo se desarrolla la fase armada de la Revolución bajo sus ventanas y delante de sus puertas cerradas, de 1915 a 1917, sin implicarse jamás o sentirse implicados. Otra caracterización del espacio teatral es ser icono de un espacio psíquico. Ubersfeld ha enfatizado la dificultad de esa lectura del espacio escénico en función de un espacio psíquico en dos obras fundamentales para cualquier estudio teatral: *Lire le théâtre*⁷⁰ y *L'école du spectateur* 1981.⁷¹ Esta dificultad tiene el carácter individual del fantasma que estructura el espacio psíquico de cada uno afirmando que "El espacio escénico puede volverse materialmente ese otro escenario del cual habla Freud, el lugar de los

fantasmas, pero la dificultad es que el escenario es en principio el lugar de los fantasmas de varios personajes, en vez de desplegar a la mirada el amplio campo de la psiquis de uno".⁷²

Otra caracterización del espacio teatral es ser icono de un espacio psíquico. Ubersfeld ha enfatizado la dificultad de esa lectura del espacio escénico en función de un espacio psíquico en dos obras fundamentales para cualquier estudio teatral: *Lire le théâtre*⁷⁰ y *L'école du spectateur* 1981.⁷¹ Esta dificultad tiene el carácter individual del fantasma que estructura el espacio psíquico de cada uno afirmando que "El espacio escénico puede volverse materialmente ese otro escenario del cual habla Freud, el lugar de los fantasmas, pero la dificultad es que el escenario es en principio el lugar de los fantasmas de varios personajes, en vez de desplegar a la mirada el amplio campo de la psiquis de uno".⁷²

Sin embargo, a pesar de esa dificultad y con peligro de aminorarla, nos parece que ese concepto de espacio psíquico es operativo en la construcción del espacio escénico del teatro de Rodolfo Usigli, por lo menos en dos niveles

- a) en el nivel de la proyección autobiográfica del autor-escritor sobre los personajes del texto-representación (fantasma del autor).
- b) en el nivel del desdoblamiento de personalidad y del mito de Jano (fantasma del personaje).

a) En la construcción del espacio escénico, el espacio psíquico representado icónicamente aparece como una cita; es el espacio autobiográfico citado que en la representación teatral se construye como un espacio de "teatro en el teatro", indicando a la vez el teatro y la verdad de la referencia biográfica.

Mirada doble, mirada de Usigli, autor-escritor, sobre sí mismo, mirada del personaje Ricardo sobre su modelo Rodolfo. *Las madres* es una obra en homenaje a su madre Carlota-Julia quien, al quedar viuda, tuvo que practicar miles de oficios pequeños para criar a sus hijos en plena tormenta revolucionaria, entre ellos Rodolfo-Ricardo. El espacio escénico será pues, aquí, el icono del espacio psíquico de Rodolfo Usigli, espejo de su niñez. Retendremos tres signos que atestiguan su pertinencia: el primero será el índice metonímico del defecto físico, índice que construye el icono del personaje Ricardo-Rodolfo desde el segundo cuadro del primer acto:

Doña Julia: ... Ricardo, niño, no sigas leyendo con esa vela. Te hace daño a los ojos.

Fernando: (Pasando al lado de afuera del mostrador) ¿No le molesta que me quede un poco más, señora?

Doña Julia: ¿Quiere usted sentarse aquí afuera? Voy a darle una taza de café. (Ricardo sale, se sienta tras el mostrador, cerca del quinqué y sigue leyendo).

Fernando: (Sentándose) Es demasiada generosidad, señora. (A Ricardo) ¿qué edad tienes, chiquillo?

Ricardo: Nueve (sin dejar de leer).

Fernando: ¿Y te gusta leer?

La voz de Doña Julia: (Desde adentro) Lee desde que cumplió los cinco. ¡Con esos ojos enfermos! No sé que voy a hacer con él...⁷³

Estos ojos enfermos de Ricardo, a los cuales su madre Julia alude, son los del autor-escritor Rodolfo de quien sabemos que un estrabismo congénito lo dejó casi ciego hasta los tres años: "A los siete u ocho me aprendí fiel y puntualmente, de memoria, con acotaciones y todo, los siete actos de *Don Juan Tenorio*; y en las raras ocasiones en que lograba vencer mi gran timidez originada en un ojo estrábico (fui prácticamente ciego hasta los tres años) [...] repetía pasajes interminables de la zarzuela, la opereta, o el melodrama que acababa de ver en el antiguo Teatro Hidalgo".⁷⁴

Al lado de ese defecto ocular, y tal vez como reacción en contra, aparece el segundo signo, el de la lectura y la vocación por la escritura:

Fernando: No es malo leer. Se forma uno un mundo aparte. Lo que es malo es escribir: se queda uno sin mundo propio.

Ricardo: A mí me gusta escribir.

Fernando: ¡Ah, sí? ¿Y qué escribes: versos, cuentos?

Ricardo: Novelas de misterio, desde hace 2 años.

.....

Fernando: [...] ¿Con que, eres escritor?

Ricardo: (Leyendo) Todavía no, quiero ser.⁷⁵

Ricardo reúne metonímicamente los rasgos de carácter, los aspectos más distintivos de Rodolfo Usigli niño, del cual se vuelve el icono escénico: "Yo me mantenía fiel, dice Usigli, a mis viejos amores y leía cuanto papel o libro dialogado caían en mis manos".⁷⁶

Más adelante, en el mismo ensayo, Usigli hablará de la "voracidad con que leía y no novelas"⁷⁷ y confesará: "yo quería escribir novelas y fui tan lejos en mi ambición que tiré más de año y medio en dos que, con buen sentido, quemé más tarde."⁷⁸

El tercer signo, que me parece depender de la proyección del espacio psíquico del autor-escritor sobre el espacio escénico, es el del teatro en el teatro. En el segundo cuadro del tercer acto, cuando los niños del barrio juegan al teatro bajo la dirección de Ricardo, estos ponen en escena un trabajo escénico, un cuadro del siglo XVIII, una parodia de la revolución pero de la Revolución francesa, que desempeña el papel de una isotopia intertextual de otro espacio citado por el autor-escritor:

Ricardo: pero ésta es otra revolución, es la de Francia.⁷⁹

Los niños aparecen sobre el escenario con trajes de teatro que Luis tomó prestados a una compañía para niños en el teatro donde trabaja su padre Don Mateo:

Don Mateo: (Hecho un basilisco y levantando los brazos al cielo) ¡Recontra! ¡los trajes que dejó en prenda la compañía infantil! ¿Habrás visto desvergüenza? Luuuuuuuuu (Tonante).⁸⁰

He aquí dos espacios incrustados de los cuales uno es representamen para el otro según un proceso de observante y de observados, aunque los unos y los otros sean observados por el público. Usigli se mira actuar y vivir en el personaje de Ricardo y en el de su madre. Invita al público, actores-personajes y espectadores, a tomar conciencia de la imagen que da a ver en su espacio teatral, imagen que no es más que la imagen de una imagen, el signo de un signo. Lo que está representado icónicamente, lo que está citado aquí, no es el mundo, sino el mundo repensado según la ficción, según el recuerdo, en el marco de una cultura donde la influencia francesa se tiene que subrayar,⁸¹ y en el cuadro de un código teatral ideológico que analizaremos y caracterizaremos más adelante en este estudio del discurso teatral. La presencia de uno o varios espectadores sobre el escenario (aquí los padres, Don Mateo, Doña Juana, Doña Julia y el autor-escritor Rodolfo Usigli que se proyecta en la imagen de Ricardo y de los demás niños-actores) consiste en explicitar, en visualizar ese trabajo de la imagen sobre la imagen, esa interpelación del interpretante de todos para remitirse al objeto teatral. Crítica del teatro sobre el teatro, crítica de la sociedad sobre la sociedad, sobre la cual volveremos a insistir más adelante.⁸²

b) Consideremos ahora el segundo nivel de intervención del espacio psíquico sobre la construcción del espacio escénico es decir, en el desdoblamiento de personalidad, el mito de Jano o el fantasma del personaje. En las dos obras, que hemos sometido a nuestro análisis semiótico *El gesticulador* y *Jano es una muchacha*, hemos demostrado cómo el signo teatral funcionaba y permitía la creación del icono del general César Rubio en la primera, y el icono de la cortesana en la segunda. Nos falta demostrar cómo el espacio psíquico del personaje creado así llena el espacio escénico y lo modela a su imagen.

Tomemos el ejemplo de *El gesticulador* y construyamos el espacio escénico de la obra a partir del texto-representación (didascalias más réplicas). El lugar escénico constituye, desde las indicaciones didascálicas del primer acto, un espacio de tres dimensiones: dos dimensiones escénicas y una extra-escénica

1. Dos terceras partes de la escena representan la sala, mientras la tercera parte, al fondo está dedicada al comedor. La división entre las dos piezas consiste en una especie de galería: unos arcos con pilares descubiertos, hechos de madera; con excepción del arco central, que hace función de pasaje, los otros están cerrados hasta la altura de un metro por tablas pintadas de un azul pálido y floreado, que el tiempo ha desleído y las moscas han manchado.⁸³
2. La sala tiene, en primer término izquierda, una puerta que comunica con el exterior; un poco más arriba hay una ventana amplia; al centro de la pared derecha un arco conduce a la escalera que lleva a las recámaras. Al fondo de la escena, detrás de los arcos, es visible una ventana situada en el centro.⁸⁴
3. Una puerta al fondo derecha, lleva a la pequeña cocina, en la que se supone que hay una salida hacia el solar característico del Norte.⁸⁵

La extra-escena está nombrada por la puerta que da al exterior y por esa hipotética salida a un patio característico de las provincias de México. Esas aperturas no desem-

bocan del otro lado del espectáculo representado sino sobre un mundo homogéneo, el mundo que es mostrado en escena a partir del espacio escénico y de los elementos de decorado que lo construyen en redundancia.

Primero los muebles que evocan en el primer acto la modestia y la vetustez:

“Los muebles son escasos y modestos: dos sillones y un sofá de tule, toscamente tallados a mano, hacenlas veces de juego comfortable, contrastando con algunas sillas vienasas, bastante despintadas”.⁸⁶

“Tablas pintadas de un azul pálido y floreado, que el tiempo ha desleído y las moscas han manchado”.⁸⁷

“Demasiado pobre para tener mosaicos o cemento, la casa tiene un piso de tipichil o cemento doméstico, cuya desigualdad presta una actitud -dijérase- inquietante a los muebles”.⁸⁸

“Todavía queda al centro un cajón que contiene libros”.⁸⁹

La representación se abre, el telón se levanta, sobre un espacio escénico construido para significar la pobreza pero también la desilusión. El icono de la casa de madera, característica de los estados del norte de México, está articulado por signos indiciales.

icono	índices
los muebles	escasos y modestos
dos sillones y un sofá de tule	toscamente tallados a mano
sillas	algunas... vienasas, bastante despintadas
unos arcos con pilares	descubiertos
tablas	pintadas
de azul	pálido y floreado
la casa	demasiado pobre
una actitud	inquietante
la casa	pero no en muy buen estado
construcción de madera	

Notamos que esos signos indiciales, presentados con la repetición del prefijo privativo des-, “despintados”, “desleídos”, “descubiertos”, “desigualdad”... y que son índices sobre los índices, señalan la imagen gastada, modesta y pobre del espacio escénico y de la realidad que representa, e informan sobre una situación económica y mental que es la proyección del espacio psíquico de los personajes de desencanto, desilusión, amargura, que son sus atributos característicos. César, contestando a sus hijos Julia y Miguel que le acusan haber malgastado su vida y que no aceptan la salida de México al norte del país, dice

César: Sí, más vale que hablemos claro. No quiero ver a mi alrededor esas caras silenciosas que tenían en el tren, reprochándome no ser general, el no ser bandido inclusive, a cambio de que tuviéramos dinero. No quiero que volvamos a estar

como en los últimos días en México, rodeados de pausas. Déjalos que estallen y lo digan todo, porque también yo tengo mucho que decir y lo diré.⁹⁰

Hay que esperar el tercer acto para que el cambio producido sobre la personalidad de los personajes por el desdoblamiento de César Rubio, quien de personaje-realidad se vuelve personaje de ficción, de profesor de universidad especializado en la historia de la Revolución, se vuelve general revolucionario, actor de esa Revolución, modifica el espacio escénico. El lugar escénico permanece idéntico en su construcción, lo que está modificado es la ocupación del espacio por los accesorios. "La sala tiene ahora el aspecto de una oficina provisional. Hay un escritorio; una mesa para máquina de escribir, con su máquina; papeles y libros amontonados. Hay un rollo de carteles en el suelo junto a los arcos del comedor. Uno de ellos, desplegado, muestra la imagen de César Rubio con la leyenda *El candidato del pueblo*".⁹¹

Esa nueva utilización del espacio escénico corresponde a la actividad del nuevo César Rubio, las herramientas indispensables a la creación del icono del hombre político, candidato a las elecciones, llaman nuestra atención: "el escritorio", "la máquina de escribir", "papeles y libros", "rollo de carteles", "un cartel desplegado" con la efigie del candidato César Rubio. Es pues de alguna manera un espacio escénico nuevo, proyección de los fantasmas del personaje, que se superpone al antiguo, y lo inviste y más aún, es la imagen de una imagen, es la transfiguración del personaje que ocupa el espacio. "Entra César Rubio. En estas cuantas semanas se ha operado en él una transfiguración impresionante. Las agitaciones, los excesos de control nervioso, la fiebre de la ambición, la lucha contra el miedo, han dado a su rostro una nobleza serena y a su mirada una limpidez, una seguridad casi increíble".⁹²

Es la máscara que llena el escenario, el icono del general César Rubio; es la gestualidad y la mímica del personaje, creadas en sus relaciones con el espacio: es el traje como atributo-adyuvante del actor-personaje, que se instituye en representamen de su espacio psíquico. "A pesar del calor, viste un pantalón y un saco de casimir oscuro; una camisa blanca y fina y una corbata azul marino de algodón. Lleva en la mano un sombrero de los llamados tejanos, blanco, "cinco equis" que ostenta el águila de general de división".⁹³

El espacio psíquico del personaje-imagen César Rubio construye y organiza el espacio escénico. Nuevos personajes invisten ese espacio modelado: ya sean signos adyuvantes de Rubio: Estrella (delegado del Partido), Guzmán (Alcalde), Salinas y Treviño (diputados); ya sean signos opuestos a Rubio: Navarro (General, candidato contra Rubio), León y Salas (pistoleros).

Otros desaparecen o se separan de él, mirando y escuchando, pero sin penetrar jamás en él: Elena (la esposa de Rubio) Julia y Miguel (los hijos de Rubio).

Este modelo espacial se articula según dos subespacios que definiremos, con Ubersfeld, como dos "espacios dramáticos", es decir dos colecciones de signos del texto-representación (textuales y escénicos) que se distinguen y se oponen. Al espacio A de la familia del profesor Rubio, se opone el espacio no A de la familia política revolucionaria del general Rubio. Inviendo el espacio no A, el personaje-icono del general Rubio se vuelve símbolo, símbolo de una cierta idea de pureza revolucionaria

que sólo puede asumirse con la muerte del personaje. Atravesada la frontera entre el espacio A y el espacio no A, el regreso es imposible, la muerte es irreductible. "La frontera divide todo el espacio del texto, afirma Yuri Lotman en *La structure du texte artistique*, en dos subespacios, que no coinciden mutuamente. Su propiedad fundamental es la impenetrabilidad. La manera por la cual el texto está dividido por su frontera constituye una de sus características esenciales. Eso puede ser una división en propios y extraños, vivos y muertos, pobres y ricos. Lo importante está en otra parte: la frontera que divide un espacio en dos partes ha de ser impenetrable, y la estructura interna de cada subespacio, diferente".⁹⁴

Este paso de un espacio a otro, este salto de la frontera, tiene lugar bajo la mirada del otro. Elena, Miguel y Julia miran, impotentes, la transfiguración de César. Son actores en su espacio y espectadores del otro. Nos invitan a entrar, una vez más en el teatro dentro del teatro. Y su mirada sobre el otro espacio parece decir: estamos en el teatro y lo que nos enseñan es la verdad. Es la significación de la última escena entre Miguel (el observante) y Navarro (el observado) y de la cual citamos aquí los pasajes más notables. Miguel lo ha visto todo, lo ha oído todo, y quiere gritar la verdad:

Miguel: ¿Usted? Tengo que aclarar algo, primero con usted, luego con todo el mundo.

Navarro: (brutal) ¿Qué es lo que sabe usted?

Miguel: Sé que usted mató a mi padre. (con una violencia incontenible) Lo sé ¡Oí su conversación!

Navarro: (Estremecido) ¿Sí? (Se sobrepone). Oiga usted lo que dice el pueblo que presencié los acontecimientos, joven. El asesino fue un católico: puedo probarlo. Mis propias gentes tratan de aprehenderlo.

Miguel: Y para mayor seguridad, lo mataron. Para borrar todas las pruebas. Mató usted a mi padre y a su asesino material, como mató usted a César Rubio. ¡Lo ví todo!

Navarro: Cuando se calme usted, joven, comprenderá cuál es su verdadero deber. Lo comprendo yo, que fui enemigo político de su padre. Todo aquel que derrama su sangre por su país es un héroe. Y México necesita de sus héroes para vivir. Su padre es un mártir de la revolución.

Miguel: ¡Es usted repugnante! Y hace de México un vampiro... pero no es eso lo que me importa... es la verdad, y la diré, la gritaré.⁹⁵

Y Miguel sale del escenario gritando:

Miguel: ¡La verdad!⁹⁶

Revelación de lo verdadero y afirmación de la teatralidad son las dos funciones del teatro en el teatro. Miguel revela al espectador la culpabilidad oculta, la verdad escondida del desvío del ideal revolucionario al provecho de una institución. El modelo histórico y político del espacio creado se vuelve el fundamento del representamen de una imagen del mundo mexicano, de un modelo ideológico, propio a un tipo particular

de cultura. Octavio Paz observa su pertinencia cuando, en *El laberinto de la soledad*, comenta así la obra de Usigli: "Simulando nos acercamos a nuestro modelo y a veces el gesticulador, como ha visto con hondura Usigli, se funde con sus gestos, los hace auténticos. La muerte del profesor Rubio lo convierte en lo que deseaba ser: el general Rubio, un revolucionario sincero y un hombre capaz de impulsar y purificar a la Revolución estancada. En la obra de Usigli el profesor Rubio se inventa a sí mismo y se transforma en general; su mentira es tan verdadera que Navarro, el corrompido, no tiene más remedio que matar en él a su antiguo jefe, el general Rubio. Mata en él la verdad de la Revolución".⁹⁷

El espacio plural

El espacio escénico se inscribe en un espacio teatral que considera globalmente en el teatro las relaciones entre la escena y la sala. El espacio teatral no es uno, es múltiple, es plural. Hemos visto que el espacio escénico mimetizaba a la vez un lugar físico y concreto en el mundo y un lugar mental, físico, psíquico del autor-escritor, psíquico del personaje o de los personajes. Es también el espacio de un trabajo "área de trabajo"⁹⁸ de los comediantes, que lo invisten con su cuerpo con su gestualidad y lo modifican. Los movimientos (proxémica y kinésica) de los cuerpos, en relación con el espacio escénico, construyen el espacio teatral en la medida en que la relación con el espectador interviene directamente. Esos cuerpos cuentan y mimetizan, producen sentido y, por tanto, pues, forman parte de la cadena semiótica, del proceso de semiosis que después analizaremos. El espacio teatral se instituye en texto, en el texto-representación; es una suma plural de signos y, como el maestro cuyo oráculo está en Delfos, no dice, no disimula, "hace signo".

Recordemos que el espacio teatral es el dominio privilegiado de intervención del escenógrafo o del director, que debe, para concebir la arquitectura, tener en cuenta coordenadas múltiples. Esas coordenadas le son suministradas a la vez por las determinaciones espaciales sacadas del texto-representación (didascalias más réplicas) y por el texto que fabrica a partir de su mirada, de sus campos de interpretantes⁹⁹ y de la convención teatral. En nuestra hipótesis de análisis semiótico de puesta en signos del teatro de Usigli, nos convertimos en un director eventual, en la medida en que tomamos en cuenta el texto dramático del autor-escritor (didascalias más réplicas), las matrices de representatividad que contiene, y nuestro propio contexto cultural a fin de construir un espacio teatral que, para lograrlo, debe ser a la vez, como lo observa Anne Ubersfeld: "La imagen de su texto la figura de un universo social, una estructura imaginaria psíquica, una área de juego donde encuentra su lugar el juego libre de los cuerpos, y la imitación de las actividades humanas".¹⁰⁰

Hemos visto que el lugar escénico estaba organizado de acuerdo con la perspectiva del "ojo del príncipe", y que la escena de teatro a la italiana se construía en función de esa mirada privilegiada, creando así diferentes percepciones del espacio según se

encuentre uno en el palco del príncipe o en las gradas del "paraíso",¹⁰¹ donde la visión es la más deformada. El espacio teatral supone una mirada jerarquizada en el uso de su tridimensionalidad, cuya profundidad y superficie, interior y exterior, horizontal y vertical, están entre otras de sus dimensiones.

Hemos observado cómo Usigli construía y utilizaba el espacio teatral en dos obras, *Las madres* y *El gesticulador*, recortando el lugar escénico en planos, horizontal (la calle en la primera, la sala de estar en la segunda) y vertical (el bazar y el edificio en la primera; la galería, la escalera y las habitaciones en la segunda), pero también en profundidad, según las leyes de la perspectiva: (es "el callejón", especie de agujero negro, que desemboca sobre la extra escena en *Las madres* o también la ventana al fondo de la escena en *El gesticulador*). Ese espacio en profundidad refuerza la imagen de un lugar que se presenta como un pedazo de realidad, un momento de vida, que aumenta la ilusión de esa realidad. Ese fondo que abre sobre otro espacio, en *El gesticulador*, la presencia de la muerte inevitable, la presencia de la historia. Ese recorte implicó otro donde la oposición es más fuerte aún, el del interior y del exterior: el interior del bazar-estanco, el interior de una casa cualquiera con un exterior cualquiera, la calle, el patio, el mundo, sobre el escenario o extra escena. Pero el interior y el exterior pueden coexistir e incluso coincidir, ya sea: por un espacio polivalente que será a la vez representamen de un interior o de un exterior según los accesorios que aparezcan (el despacho, la máquina de escribir, los carteles, los periódicos, o los telegramas de felicitaciones en el acto III de *El gesticulador* o según la mímica y la gestualidad de los comediantes (el icono del general Rubio, Navarro, los hombres del Partido, o los guardaespaldas, en el mismo acto de la misma obra). Esta dialéctica del interior y del exterior en el nivel espacial alcanza y conforta la constitución de los espacios dramáticos.

O ya sea por un recorte del espacio escénico en lugares múltiples: la calle, el edificio ("la casa de vecindad") y el bazar-estanco ("el estanquillo") en *Las madres*, o también toda la escenografía de *Corona de sombra* que merece un examen particular acerca de este punto.

En *Corona de sombra*, para la cual reglamenta el mismo Usigli la puesta en escena en el teatro Arbeu, en México, en 1947,¹⁰² Rodolfo Usigli recorta el espacio escénico en dos espacios-tiempo (el presente y el pasado, el tiempo de la historia y el tiempo del mito), separados por una cortina de cristal. En el primer acto el espacio escénico es un espacio múltiple constituido así: Un salón separado en dos por un cortina de cristal en un castillo de Bruselas en 1927 (el 19 de enero) a la derecha del escenario la habitación de Carlota en Miramar, en 1864 (el 9 de abril), y a izquierda la habitación de Maximiliano en Chapultepec, en 1864 (el 12 de junio). La escena "representa un doble salón, comunicado y separado a la vez por una división de cristales. El fondo de la sección izquierda consiste en una puerta de cristales que lleva a una terraza, la que se supone comunica con un jardín por medio de una escalinata. En la pared divisoria de cristales hay una puerta al centro, que comunica los dos salones".¹⁰³

En el segundo acto, el espacio escénico es doble pero los accesorios y el espacio-tiempo hacen de él un espacio polivalente investido por la historia y el mito de la soberanía política: "A la derecha, la sala del consejo, 1865, a la izquierda, el gabinete de Carlota

en Chapultepec en 1866 (17 de julio), a la derecha, un salón en el palacio de St Cloud en agosto de 1866, a la izquierda, el despacho del Papa en el Vaticano, en 1866".

En el tercer acto es nuevamente recortado en dos espacios-tiempo, presente y pasado: "a la derecha, un salón en el Castillo de Miramar en 1866; a izquierda un salón en el Castillo de Bruselas en 1927; a la derecha la celda de Maximiliano en Querétaro en el convento de las capuchinas en 1867 (18 de junio), el salón doble de Bruselas en 1927.

El paso de un espacio a otro reproduce la estructura de los espacios dramáticos, de las zonas de oposiciones espaciales, pero representa simultáneamente el apoderamiento del interior por el exterior y su coincidencia. El soporte de ese juego está representado por oposiciones temporales: rechazo del presente y transferencia en el pasado por proyección del espacio psíquico del personaje de Carlota sobre el espacio escénico, y por instalación y coincidencia del mundo exterior sobre el mundo interior, representados por el accesorio: el libro *Historia de México* dejado por Erasmo Ramírez sobre el sillón del salón, por ejemplo. Ese juego interior/exterior permite la representación escénica de la extra escena, es decir, la historia de México, en particular la historia de Maximiliano y la intervención francesa, y el mito siempre actual de la soberanía política, y permite así el sobrepasar las oposiciones espaciales, representando la coexistencia, la coincidencia sincrónica de espacios diferentes y de tiempos diferentes en una síntesis donde la historia, dice Usigli, "no es ayer, sino hoy, mañana y siempre".¹⁰⁴ Una vez más estamos en el teatro dentro del teatro. Todo pasa bajo la mirada del otro, actor-espectador, revelando lo verdadero y afirmando la teatralidad. Erasmo Ramírez y el portero, escondidos detrás de las cortinas del salón, observan, miran a Carlota antes de enfrentarla. Igualmente cuando cambian los cuadros, es decir en los pasajes de un espacio-tiempo a otro, de Bruselas 1927 a Miramar 1864, los actores-espectadores permanecen sobre escena, inmóviles, detrás de la cortina de cristal, y miran desarrollarse la historia y actualizarse el pasado. Erasmo Ramírez, que fue considerado como ícono de Juárez por los interpretantes de Carlota al final de la escena 1 del primer acto,¹⁰⁵ mira y escucha las lecciones del pasado, las relaciones entre Carlota y Maximiliano, los errores de Bazaine, la desconfianza de Napoleón III y del Papa, los consejos de Miramón y de Mejía, y parece decir al espectador la verdad olvidada o escondida, la lección de la historia, de regreso al presente, en el último acto: la muerte de Maximiliano ha sido el catalizador, con ella se cumplió la independencia de México:

Erasmo: (levantándose y hablando con lentitud, y con sencilla solemnidad). Señora he tardado en ver las cosas, pero al fin las veo como son. Decid a Maximiliano de Habsburgo que México consumó su independencia en 1867, gracias a él. Que gracias a él el mundo aprendió una gran lección en México, y que lo respeta, a pesar de su debilidad. Han caído gobiernos desde entonces, señora, y hemos hecho una revolución que aún no termina. Pero también la revolución acabará un día, cuando los mexicanos comprendan lo que significa la muerte de Maximiliano.¹⁰⁶

Los cambios de espacio-tiempo están indicados, por otra parte, por signos indiciales que trabajan en redundancia. Son ciertos accesorios como las antorchas o los can-

delabros que figuran un interior,¹⁰⁷ son las oposiciones de lo claro y de lo oscuro, las luces y la iluminación las que dibujan el espacio indicando quién habla y quién mira. La iluminación es un elemento esencial a la construcción del espacio teatral.¹⁰⁸ Que sea haz luminoso de un proyector, destacando el rostro de un personaje en la oscuridad del tablado, como en *Función de despedida* que analizaremos más adelante, o que sea luz más difusa, la de las velas del candelabro que exhiben en alternancia a Carlota y a Maximiliano, la iluminación es un signo indicial que dibuja y señala un espacio claro en relación con un espacio oscuro, desempeñando así un papel determinante en el proceso semiótico de la representación. Como instrumento escénico, la iluminación pone en evidencia el objeto representado, por ejemplo, el espacio psíquico de Carlota en la primera serie del primer acto: "Se acerca el candelabro, lo mira y pasa su mano entre las llamas de los velones."¹⁰⁹ O modifica, al desplazarse, la dimensión del espacio escénico iluminando un lado y dejando el otro en la sombra. "Echa a andar, con el candelabro en la mano, hacia la puerta divisoria. Cuando va a trasponerla se apaga la luz en el salón izquierda, sobre la figura inmóvil de Erasmo, y se corre la cortina parcial un momento después. No hay interrupción entre las escenas",¹¹⁰ o indica las relaciones entre el espacio y el tiempo y representa la atmósfera, lo "real" de un espacio extra escena o exterior. "Se ilumina el salón de la derecha con la luz de los velones; pero quien tiene ahora el candelabro es Maximiliano, envuelto en una bata de época. Deposita el candelabro sobre una mesilla. El salón derecha está convertido en la recámara de Carlota: [...] La iluminación baja debe contemplar la ilusión de ambiente".¹¹¹

La iluminación suministrada por la llama de los velones del único candelabro, o en coexistencia con la luz del día, estará siempre presente, a cada cambio de espacio, a la entrada de las doce escenas que componen los tres actos de *Corona de sombra*, como índice de la presencia del espacio psíquico de Carlota: "Un lacayo penetra en el salón de la derecha llevando un gran candelabro con velas encendidas, y desaparece, la luz, sin embargo, es diurna." (act.2, sc.3)¹¹²

Las luces del candelabro se apagarán al final de la obra con la muerte de Carlota, dando lugar a la luz del día, luz del presente: "El Doctor se acerca ...Luego aproxima el oído a su corazón. Entonces sin una palabra, sopla una por una las bujías, se dirige al fondo y descorre las cortinas. La luz del sol penetra en una prodigiosa cascada, hasta iluminar la figura inmóvil de Carlota."¹¹³

En la semiósis de representación, la iluminación es un signo que caracterizaremos como legisigno indicial dicente: legisigno, porque está unido a la convención teatral: indicial, porque se expresa en términos de conexión real con el objeto; dicente, porque nos proporciona informaciones sobre el objeto teatral. Ese signo es otro representamen que determina el interpretante del espectador para remitirlo al objeto requerido.

Hemos observado que en el nivel del espacio teatral la semiósis escénica interviene en primera instancia. En efecto, en todos los casos la percepción del signo espacial, escénico, dramático o psíquico nos informa sobre el texto-representación, sobre la historia que vehicula en relación de redundancia con la fábula. De todos modos es representamen y llama la atención del espectador. El espacio teatral, lo hemos dicho, supone una relación escenario-sala: es el soporte del signo teatral en sus caracterizaciones, como los accesorios que lo amueblan, como la gestualidad y el trabajo del

comediante que evoluciona en él. Antes de analizar la función de este último sobre el escenario, en el proceso semiótico de representación del sentido, tenemos que interrogar el objeto-cosa, el accesorio en relación con esa misma función.

El objeto escénico

En la puesta en espacio, en la construcción del espacio teatral, el objeto-accesorio permite entender el funcionamiento del espacio escénico. Ya sea elemento del decorado: mueble, mesa o silla, candelabro o piano, ya sea elemento del vestido: sombrero, chaqueta, cartera..., el objeto-accesorio, va más allá de su estatuto de cosa existente en el mundo para adquirir un estatuto de signo sometido al proceso de semiosis, porque está en escena y porque es manipulado por los actores.

¿Qué es un objeto? Etimológicamente es lo que se arroja delante (*objectum*), una cosa que existe fuera de nosotros mismos, una cosa puesta delante con un carácter material. Es: "Cualquier cosa que se ofrece a la vista y afecta los sentidos" dice el *Diccionario Larousse*. En filosofía se nombrará objeto "lo que es pensado y se opone al ser pensante o sujeto" (Larousse). El término de objeto se constituye pues: por una parte, a partir de la oposición al sujeto; y por otra, a partir de su carácter material. Un objeto es una cosa pero una cosa humanizada y reacondicionada por el uso que hacen de ella los usuarios. Como lo hace notar Abraham Moles: "El objeto, en nuestra civilización es apenas natural. No se hablará de una piedra, de una rana, o de un árbol como de un objeto pero sí como de una cosa. La piedra sólo se volverá objeto al ser promovida como pisapapeles".¹¹⁴

Para evitar cualquier ambigüedad con la expresión del signo tal como lo define Peirce, utilizaremos la de objeto escénico, como lo hace Patrice Pavis, ya que es este término el que tiende a sustituir el de accesorio o el de decorado.¹¹⁵ La dificultad de establecer una frontera entre el actor y el mundo, la voluntad de aprehender integralmente la escena de acuerdo con su modo de representación como hipersigno, hacen del objeto escénico un actuante esencial. En el teatro todo puede ser caracterizado como objeto: el cuerpo de los comediantes, el decorado, los accesorios. Todo lo que inviste el lugar escénico para construir su espacio es significativo, es signo teatral por su presencia *hic et nunc*. Es objeto escénico la presencia muda, inmóvil, de Erasmo Ramírez asistiendo, en la sombra, a la reconstitución del pasado de Carlota y de Maximiliano; el mismo título del libro *Historia de México* dejado sobre el sillón o el candelabro manipulado por Carlota en *Corona de sombra* por ejemplo.¹¹⁶ Esos tres objetos-signos no tienen funcionamiento autónomo, sino que forman parte de un conjunto semiótico percibido globalmente por el espectador. Son signos redundantes cada uno en relación con los otros, redundantes en relación con la gestualidad y con la palabra del comediante. Pero la redundancia está en todo en el teatro, en cada sistema significante tomado en sí mismo o en su articulación con los demás, y como lo demostró Michel Corvin ¿no es la redundancia uno de los principios fundamentales del funcionamiento teatral?: "La

redundancia no es sólo uno de los principios fundamentales de cualquier comunicación escrita y oral, sino una de las reglas prioritarias del funcionamiento teatral, se considere o no el teatro como dependiente del sistema de comunicación. Si la redundancia aparece como indispensable para una buena recepción de los mensajes emitidos en el espectáculo, por el espectador, cesa de ser un defecto, aunque su carácter impida considerarla mediante un procedimiento eficaz que se aprovecharía expresamente".¹¹⁷

Ciertos objetos son signos orgánicamente redundantes en la medida en que aseguran una permanencia en la duración del espectáculo, en la medida en que se inscriben en el continuum del espectáculo. Es el caso del candelabro en *Corona de sombra*,¹¹⁸ del piano en *El niño y la niebla*,¹¹⁹ *La familia cena en casa*¹²⁰ y en *Medio tono*,¹²¹ de la botella de whisky y del juego de vasos en *Jano es una muchacha*,¹²² del teléfono en *La mujer no hace milagros*,¹²³ o también del "cajón de libros" en *El gesticulador*.¹²⁴ Esa permanencia es necesaria para la construcción de los espacios dramáticos y para la comprensión del espectáculo. Sobre esto escribe Corvin: "Aunque los objetos sólo sean redundantes en sentido estricto en la actualización del hacer, su sencilla presencia designa su empleo y además, sus relaciones entre los personajes".¹²⁵

El objeto escénico que estudiamos aquí es un signo y como tal, en el espacio escénico que inviste, testimonia del mundo e indica, representa y produce sentido. Muestra y a la vez nombra, es icono, índice y símbolo. Hemos visto en el análisis de los procesos de encodificación-desencodificación-encodificación y en el análisis de la semiosis de producción, cómo el objeto escénico icónico (imagen que reproduce un modelo) se volvía indicial (relación de contigüidad) en la medida en que era mediatizado por el juego del actor, y símbolo en la medida en que era mediatizado, por convención, por la mirada del espectador.¹²⁶ De la misma manera hemos visto cómo, invistiendo el espacio escénico del cual es uno de los componentes esenciales, el objeto escénico construye y delimita semióticamente uno o varios espacios dramáticos. Nos parece pertinente, ahora, considerar ese objeto como signo de la representación, mostrado sobre el escenario, nombrado por los actores o por los espectadores, representamen que determina el interpretante para remitirlo a su objeto, es decir, como portador de una función semiótica de producción y de representación del sentido: "Los objetos ya no están aquí para hacer sino para representar".¹²⁷

Esta frase de Abraham Moles, parece que adquiere todo su sentido en el teatro, y más particularmente en Usigli. Representar, pero ¿representar qué? y ¿cómo? ¿Representar la ilusión? ¿el mundo representado? ¿Representar el teatro mismo? ¿Representar un orden social? ¿Una "lógica de clase" según la expresión de Jean Baudrillard?¹²⁸

El objeto escénico es un signo; por una parte es signo de la ilusión teatral, se inscribe en una dramaturgia, y por otra es signo de una historia y de una pertenencia social, se inscribe en una sociología.

La pertenencia social

Establecer una tipología de los objetos escénicos según su forma, sus materiales o su punto de realismo sería poco pertinente, ya que el objeto varía en función de la dramaturgia utilizada y se integra al texto-representación del cual es el soporte visual y significativo. Sin embargo, sobre el escenario usigliano podemos distinguir

1. Objetos unidos con el espacio escénico y a su disposición: el mobiliario (mesa, sillas, sofá, consola, escritorio, piano, cuadros, cortinas, visillos, colgaduras...)
2. Objetos unidos al personaje: trajes, máscaras y atributos del traje (sombrero, abrigo, estuche de tocador...)
3. Objetos unidos al uso de la materia: los materiales usados (tejido, madera, *tipichil* especie de cemento rústico ...).

Estos objetos remiten por metonimia a determinada época de la historia mexicana o a cierto grupo social. Tienen, al mismo tiempo que una función escénica, una función social. Como el lugar escénico que invisten, son miméticos, iconos de los objetos reales que representan o imitan y que el espectador identifica como pertenecientes al ambiente de su propia vida diaria.

Como en la realidad, el objeto escénico está utilizado para ciertas manipulaciones, como para el desplazamiento o el paso de un espacio dramático a otro o para el cambio de espacio-tiempo, por ejemplo, el candelabro en *Corona de sombra*, o el sombrero tejano adornado de cinco estrellas en *El gesticulador*, o el reloj de bronce en *Mientras amemos*.¹²⁹ Esa función pragmática del objeto escénico es particularmente importante cuando la escena muestra a los espectadores sus ocupaciones diarias, como la preparación de la comida, o como cuando la decoración de la vivienda indica que la limpieza fue hecha. Es en ese momento en que el objeto escénico es menos utilitario, pierde su funcionalidad, para volverse lúdico. Produce entonces un sentido escenográfico que está inyectado en el texto-representación; es el caso del "florero" que abre la primera escena del acto I de *Medio toro*.¹³⁰ Mostrado en las didascalias, el florero es nombrado en las réplicas, es visualizado y textualizado a la vez.

- Señora Sierra (Poniendo sobre la mesa de centro un florero con rosas frescas)
Señora Sierra:... (Se le cae de las manos el florero sin romperse) ¿Qué tal? Dame un trapo para enjugar esta agua.
Gabriela: (Dentro) ¿Qué?
Señora Sierra: (Gritando) Que me des un trapo para enjugar esta agua. Se me volcó el florero.
Gabriela: Voy.

Señora Sierra: Era inevitable. Cada vez que esperamos visitas se rompe alguna cosa.

Gabriela: (Entrando) ¿Se rompió el florero?

Señora Sierra: No; pero ya verás que me sobra razón para anticiparme...

Gabriela: ... Eres mi madre y tienes hijas muy guapas -menos yo- pero nunca has sabido arreglar un florero.

Gabriela: Dame el florero.

Señora Sierra: Que me sobra razón para anticiparme. Déjame. Te voy a demostrar que sé arreglar un ramo de rosas tan bien como un ramo de hijas.

Gabriela: Te digo que... (Fórcejean con suavidad. Dejan caer el florero que esta vez, se rompe)...

Gabriela: (Recogiendo las flores y los pedazos de vidrio)...

Gabriela: Trae el florero de tu recámara. No, mejor ve por un trapo. Yo traeré el florero. Yo no me ffo... (Sale por primer término derecha y vuelve enseguida con el florero).¹³¹

Icono de un objeto auténtico, el objeto escénico refleja la imagen de una cotidianidad: el florero, vale por un florero verdadero que tiene su lugar en el entorno cotidiano de un interior burgués. Pero enunciado, nombrado por el trabajo de los actores que lo manipulan, aquí la madre (la Señora Sierra) y la hija (Gabriela), se vuelve índice de cada espacio psíquico, nos informa sobre su estado mental (nerviosismo, ansiedad de la madre que se opone al tranquilo relajamiento de la hija) e índice de una pertenencia social, la clase media mexicana de los años 1930-1950. El objeto escénico en la representación se ordena como signo-soporte de una estructura global del ambiente el cual, al mismo tiempo, es una estructura activa del comportamiento y revela el sitio del individuo en la sociedad. Rodolfo Usigli establece, en su texto-representación, el inventario de un marco de vida diaria que interpretamos como un inventario de objetos poseídos, organizados, dispuestos, cuya combinación sobre el escenario, como en la vida, testimonia el acceso de la sociedad burguesa, de la clase media en particular, a la edad adulta, a la responsabilidad. El "florero", al lado del piano, del sofá, del mobiliario estilo "Chippendale", inviste el espacio escénico, lo construye y lo "socializa" según expresa Baudrillard:¹³² "Los objetos no se agotan nunca en lo que se refiere a su utilidad, y es en ese exceso de presencia que toman su significación de prestigio, que "designan", ya no el mundo, sino el ser y el rango de su poseedor".¹³³

El objeto de la realidad cotidiana, como el objeto escénico que es su imagen, está codificado, es testigo de las convenciones sociales que lo estructuran, se vuelve signo de ley, legisigno simbólico. Los objetos son portadores de significaciones sociales, portadores de una jerarquía cultural y social en el más mínimo de sus detalles: forma, material, color, arreglo en el espacio, constituyen un código y son interpretables, como lo subraya Baudrillard, "en términos de destino social": "Así los objetos, su sintaxis y su retórica remiten a objetivos sociales y a una lógica social. De cuanto nos hablan, no es tanto del usuario y de prácticas técnicas como de pretensiones sociales y de resignación, de movilidad social y de inercia, de aculturación y de enculturación, de

estratificación y de clasificación social. A través de los objetos, cada individuo, cada grupo busca su lugar en un orden, proponiéndose al mismo tiempo trastornar ese orden según su trayectoria personal".¹³⁴

Sobre el escenario, el objeto es revelador de esa movilidad y de esa inercia social, hace signo al espectador de esa "aculturación" y de esa "enculturación" de la cual nos habla Baudrillard. Miremos de cerca el acondicionamiento del espacio escénico, la escenografía de tres obras de Rodolfo Usigli significativas a este título: *El niño y la niebla* (1936), *Medio tono* (1937) y *La familia cena en casa* (1942).

Las tres obras tienen como espacio social el de la burguesía mexicana de los años 1930-1950: las dos primeras tienen como entorno social la clase media, provinciana para *El niño y la niebla*: "La sala de una familia acomodada de provincia";¹³⁵ de la capital para *Medio tono*: "Apartamiento de la familia Sierra del tipo Condesa, en una de las colonias de México";¹³⁶ la tercera, *La familia cena en casa*, el de la alta burguesía de la capital: "Gran hall de la casa de familia de los Torres-Mendoza en una colonia elegante de México".¹³⁷ ¿Cuáles son los objetos escénicos privilegiados por el autor en esas tres obras?

En *La familia cena en casa* (1942)

- a. "en el cubo de la escalera hay un hermoso farol italiano".
- b. "la escalera esta alfombrada de rojo"
- c. "En la pared izquierda, una enorme consola Chippendale sobre la cual hay un enorme jarrón de vidrio mexicano... lleno de magnolias".
- d. "A izquierda y derecha, sendas puertas encortinadas -una con azul otra con rosa..."
- e. "... en el derecho otra consola Chippendale, en el izquierdo, una vitrina del mismo estilo."
- f. "Dos juegos de sala: uno Chippendale, otro Koehler."
- g. "mesitas, fumador, taburete."
- h. "Frente a la puerta de la escalera, una gran mesa redonda y baja (...) que corresponde al juego Chippendale y sobre la cual hay..."
- i. "una fuente de plata para la correspondencia y las tarjetas de visita."¹³⁸

En *Medio tono* (1937)

- a. "un diván de los llamados de caja casi a modo de alféizar."
- b. "en primer término derecha, un piano de media cola."
- c. "Mesa de centro oblonga."
- d. "Mesa fumador."
- e. "una mesilla para periódico y revistas."
- f. "un juego confortable... El sofá casi frontero a la puerta del comedor, un sillón junto al piano, otro al fondo izquierda."
- g. "una silla estilo Chippendale entre las 2 puertas de la izquierda."
- h. "Cortinajes, cojines, algunas chucherías y grabados de buen gusto."
- i. "un aparato de radio."
- j. "Alfombras claras como las cortinas."¹³⁹

En *El niño y la niebla* (1936)

- a. "Entre las 2 puertas, un piano vertical rebarnizado de negro."
- b. "Sus candelabros vacíos."
- c. "los floreros sin flores."
- d. "En el balcón y las puertas, cortinajes apartados, mal sujetos, de un violeta ceniciento como..."
- e. "el tapiz de los muebles."
- f. "sofá, sillones que se encuentran en primer término derecha."
- g. "Los muebles son de madera oscura de un estilo Chippendale traducido en términos mexicanos."
- h. "Al centro una mesa redonda."
- i. "2 sillas a ambos lados de la mesa del mismo estilo que las otras."
- j. "un espejo en la pared."
- k. "Arriba del piano una reproducción demasiado grande del gran caballero de Alberto Durero."
- l. "En el rincón de la derecha un librero despoblado en el que hay cuadernos de música y una pieza de porcelana rota."
- m. "En el rincón izquierdo, una rinconera que juega con el resto del mobiliario."¹⁴⁰

El inventario de objetos que acabamos de establecer revela una voluntad de efecto de realidad por parte del dramaturgo que sitúa, de entrada, al individuo y al objeto en el mundo, en una relación entre el hombre y el mundo, pero también un deseo de "consumo ostentoso",¹⁴¹ un fenómeno de ostentación que une poco a poco el estatuto social con la posesión de objetos. Así, la conminación del signo-objeto escénico nos permite leer, si es uno espectador, o expresar, si es uno autor o director, lo que es vivido en el nivel de la vida diaria, lo más a menudo, sin ninguna perspectiva reflexiva: nuestra pertenencia a un mundo económico, social, político y cultural. Usigli llena su espacio teatral de objetos escénicos que testimonian una época histórica, un medio y un proceso social: es el caso del mobiliario de estilo Chippendale¹⁴² común a las tres obras consideradas, es el caso del piano, de las cortinas y de las alfombras. Notamos que esa elección de objetos traduce una codificación ideológica y sociológica, la de la clase media cuyo tipo de discurso analizaremos más adelante.

Esos objetos son signos indiciales de la promoción social (el piano, por ejemplo, o los muebles de estilo), pero también y al mismo tiempo, signos indiciales del fracaso social en una retórica que no es más que una "retórica de la desesperación" para servirnos de los términos de Pierre Bourdieu¹⁴³ (cf. los privativos como "deseñados", "desmayado" o "sin flores" en *El niño y la niebla* o también el triunfalismo excesivo de *La familia cena en casa*: "hermoso farol italiano", "una enorme consola", "un enorme jarrón de vidrio", "lleno de magnolias").¹⁴⁴ En su reconstitución de un espacio social "a través del ojo de una cerradura",¹⁴⁵ según su propia expresión, Usigli da a ver diversas modalidades estilísticas que señalan, en el nivel de los objetos, esta "retórica de la desesperación". Esas modalidades dependen todas de una lógica y de una estética de la imitación del modelo según criterios de distinción y de conformidad (modelo rococó inglés Chippendale, modelo italiano "farol italiano", o también imitación del

modelo "estilo Chippendale traducido en términos mexicanos"), pero también, como lo observa justamente Jean Baudrillard, dependen de una "lógica de la simulación, simulación del orden burgués de organización estética".¹⁴⁶

En efecto, notamos que la referencia y la conformidad de las clases medias que encarnan los personajes de *Medio tono* y de *El niño y la niebla*, son de orden burgués; la familia Torres-Mendoza en *La familia* cena en casa representa también el orden burgués tradicional tal como se impuso en México desde la Reforma y el Porfiriato,¹⁴⁷ adaptado de los modelos aristocráticos coloniales anteriores. Ese orden retórico burgués está regido por dos modalidades esenciales: por una parte la acumulación y la saturación, por otra la simetría y la jerarquía. La una expresa lo inorgánico y la otra lo orgánico. El espacio escénico se forma a partir de los objetos presentados en las tres obras que analizamos aquí, y constituye un espacio saturado, icono de la casa burguesa cerrada sobre ella misma y llena de objetos que testifican la herencia o la acumulación de su movilidad social, de su desahogo o de su inercia. En su diario, escrito entre 1932 y 1933 y publicado bajo el título de *Voces* en 1967, Usigli subraya su importancia: "Se tiene un hogar mental como uno material, y ése si tienen los hombres en completarlo, con su rincón familiar, con su sillón confortable, con su pequeño ornamento, con tapices y flores y tapetes y bibelots. Nada más puede entrar en él si su color no armoniza con el decorado general, si su tamaño no se ajusta a las dimensiones de las piezas. Y hay cerebros fin de siglo y cerebros *art-nouveau* para siempre. La burguesía mental. El arribismo mental. Lo que más inquieta, lo que más tortura al hombre, es el objeto".¹⁴⁸

Esta sobrecarga, esta acumulación organizada no es más que "la táctica del tiesto y del cubretiesto" de la cual nos habla Baudrillard: "La redundancia es toda la envoltura teatral y barroca de la propiedad doméstica: la mesa está cubierta por un mantel, y éste protegido por un hule de plástico. Visillos y cortinas en las ventanas. Alfombras, fundas, patines, entablados, pantallas. Cada bibelot se encuentra sobre un tapete. Cada flor tiene su tiesto, cada tiesto su cubretiesto. Todo está protegido, enmarcado... Ahí, como en otra parte, es en la redundancia de los signos, en sus connotaciones y su sobrecarga donde el inconsciente habla".¹⁴⁹

Simetría y jerarquía aparecen en la construcción del espacio escénico. Los muebles están distribuidos a la derecha y a la izquierda de la escena. No se deja nada al azar, todo está lleno, nada está vacío: "En la pared izquierda, una enorme consola Chippendale sobre la cual hay un enorme jarrón de vidrio mexicano... lleno de magnolias"¹⁵⁰ o bien: "A izquierda y a derecha sendas puertas encortinadas"¹⁵¹ "En el rincón de la derecha un librero..." "En el rincón izquierdo una rinconera..."¹⁵² y siempre en el centro y el primer plano: "una mesa de centro oblonga..."¹⁵³ "una gran mesa redonda..."¹⁵⁴ "Al centro una mesa redonda..."¹⁵⁵

Los objetos representan elementos mediadores necesarios a la acción dramática, necesarios a la resolución de los conflictos entre relaciones psicológicas y sociales diferentes. Esa utilización del objeto teatral se apoya sobre la presunción de cierto consenso fundado sobre una visión del mundo común transmitida por la educación, los medios, el conocimiento, y también sobre una convención en el nivel de la representación teatral. Usigli subraya su importancia en *Anatomía del teatro*:¹⁵⁶ "Es pues el teatro visto cotidianamente a través del ojo de la cerradura el que México necesita y no

ha tenido nunca. No se trata de recomendar la fórmula estilística del naturalismo, ya descendido de toda primacía en el resto del mundo, sino de un teatro realista que corresponda a la realidad de México, que permita al mexicano verse al espejo dejándole, hasta donde sea posible, la ilusión de que ve a su vecino. Hacer pasar las cosas al otro lado, adentro del espejo”.¹⁵⁷

Sin embargo, esto no quiere decir que una utilización “realista” del espacio escénico, y más particularmente del objeto escénico, esté sin peligros: peligro de “verismo arqueológico” o peligro de “hipertrofia de la función histórica” según los términos utilizados por Roland Barthes en sus *Essais Critiques*.¹⁵⁸ El objeto es de un manejo difícil: sólo produce sentido y lo representa en su relación con otros objetos (tales como el cuerpo de los comediantes, por ejemplo), ya sea que llame nuestra atención como un elemento significativo de un sistema sociológico o ideológico (el orden burgués por ejemplo), ya sea que revele sus contradicciones. Como cualquier signo en un proceso semiótico, el objeto es percibido globalmente antes de serlo en detalle. Barthes menciona en la misma obra otro peligro: el que encierra el deseo de representar bella y verdaderamente, el peligro de “la enfermedad estética, la hipertrofia de una belleza formal sin relación con la obra”.¹⁵⁹ La preocupación de Barthes, como la de Usigli por otra parte, y ahí está uno de los atributos de su modernidad, es la de limitar la escena en lo que tiene de útil en relación con la obra, de considerar el objeto en la perspectiva de su función sobre la escena en la representación. Brecht escribe “Todo cuanto se encuentra en el tablado debe contribuir a la interpretación, lo que no contribuye a ella no tiene nada que hacer allí.”¹⁶⁰

El objeto escénico ya no debe considerarse como de naturaleza externa sino como un signo que se dirige a un público capaz de descodificarlo, porque el objeto-signo está inserto en una convención. Y es porque forma parte de la convención teatral, porque se inscribe en una dramaturgia, que el espectador lo asimila como signo de signo, como símbolo de la ilusión y de sus rupturas.

La ilusión y sus rupturas

El espectador sometido a la ilusión teatral está en situación de denegación, es decir que tiene, al mismo tiempo que se identifica, el sentimiento y la conciencia de estar en el teatro, de no creer que lo que ve existe realmente. Anne Ubersfeld llega a proponer refutar la noción de ilusión teatral, escribiendo en *Lire le théâtre*:¹⁶¹ “Vayamos más lejos: no hay ilusión teatral. El teatro de la ilusión es un cumplimiento perverso de la denegación: se trata de llevar tan lejos el parecido con la “realidad” del universo socioeconómico del espectador, que el conjunto de ese universo recae en la denegación; la ilusión recae sobre la realidad en sí, o más precisamente, el espectador que intenta mimetizar perfectamente ese mundo, con la mayor verosimilitud, se ve forzado a la pasividad”.¹⁶²

Usigli trata de desviar esta pasividad llamando la atención del interpretante, del espectador, teatralizando la denegación en sus obras de teatro en el teatro, reduciendo la ilusión, como en *Función de despedida* por ejemplo.

El objeto escénico requerido como signo permitirá el ir y venir del drama a la comedia para significar una reducción de la ilusión, una ruptura. Una vez más en *Función de despedida*, la abundancia y la precisión de las indicaciones didascálicas guían el sentido del director y del lector, director potencial de su lectura.

Desde las primeras didascalias caracterizamos clases de signos que se combinan según el esquema relacional que hemos analizado más arriba en el funcionamiento del signo teatral, y que se aprovechan, de alguna manera, de la lectura de la representación.

Una lenta sonrisa se dibuja en su rostro. Con esfuerzos casi increíbles llega hasta el tocador. Apoyada sobre él con el puño izquierdo cerrado, abre un cajoncito lateral y lo registra febrilmente en busca de algo que no encuentra. Ve, entonces en el suelo, un "nécessaire" de viaje bastante maltrecho. Se inclina, lo abre y saca de él objetos de tocador que riega en el suelo. Al fin encuentra lo que busca, un tubo de comprimidos. Lo observa curiosamente, sonrío, con una sola mano se incorpora y va a rastras hacia el buró. Sentada en la cama, llena de agua el vaso de la polka de cristal y luego vacía en él todos los comprimidos del tubo: se lleva el vaso a los labios, duda, sonrío por tercera vez y bebe hasta el fondo...¹⁶³

Hemos demostrado cómo los signos icónicos se vuelven signos indiciales en la medida en que son mediatizados por la interpretación de los actores, por el trabajo del comediante en su gestualidad y su mímica. Tenemos otro ejemplo, aquí, con la *mise en abyme* del signo escénico, "el tubo de comprimidos". En efecto, los signos -kinésicos y proxémicos- rempazan los signos verbales para poner en evidencia el objeto que va a estructurar la acción dramática de la obra: "el tubo de comprimidos". He ahí un índice que aporta al espectador y al lector un complemento de información; es un signo que tiene una función sobre escena, en la interpretación. Contribuye, en el proceso semiótico de representación, a la situación dramática y a la representación sobre el escenario: es actor. Índice del drama, es el motor que provoca, por la utilización que el autor hace de él, el suicidio simulado, los monólogos interiores, la entrada en la ilusión. Estamos en el primer acto de la obra y es pertinente subrayar que el mismo objeto reaparece multiplicado por tres al final del segundo acto y al principio del tercero, ya no como redundancia de la ilusión, sino más bien como una ruptura, una reducción de la ilusión:

Marina: ¿Se siente usted mal? (Verónica asiente) ¿Quiere usted que llame al médico? (Verónica deniega) ¿Puedo hacer algo?

Verónica: Sólo medicina. Allí (Señala el tocador de la derecha, donde se encuentra el "nécessaire"). Un tubito (Marina se dirige nerviosamente al tocador, abre el "nécessaire", busca en él, descubre un tubo de cristal y vuelve al lado de Verónica).

Verónica: Este no, otro. (Marina vuelve al tocador y extrae del “nécessaire” dos tubos más, idénticos al primero, vuelve con Verónica).

Marina: ¿Este o este otro?

Verónica: (Señalando el tercero). Agua...¹⁶⁴

El objeto se ha vuelto un signo de signo que se dirige a un público que tiene el poder de descodificarlo. La multiplicación del mismo objeto-signo teatraliza el objeto escénico, lo inviste de un funcionamiento lúdico, y en vez de favorecer la ilusión a los ojos del espectador, la reduce. A esto se refiere Usigli en la “introducción” de *La familia cena en casa*: “Cuando un actor tiene que encender un cigarrillo en escena con un encendedor y el encendedor falla una vez, el público ríe. Pero si el encendedor falla dos o tres veces y el actor tiene que sacar un fósforo, se acabó la ilusión: entramos en la realidad más descarnada y a partir de este momento, el personaje es más irreal, penetra menos en el espíritu de ilusión del público”.¹⁶⁵

Así, de la posibilidad de suicidio evocada desde el primer acto pasamos al suicidio “fallado” o falso-suicidio del tercer acto. Todo es sólo máscara, hemos ido más allá del espejo y volvemos a la realidad del mundo del actor. Estamos en el teatro, los tres tubos son idénticos, Usigli nos lo demuestra, y los tres inofensivos, el velo se levanta, el engañador es engañado a su vez:

Doctor: A los médicos nos agrada que los enfermos se salven: producen más. Pero, después de tanto querer morir, para mí se debe usted a la tragedia. ¿Por qué no decidirse a morir en realidad? ¡Lo finge usted tan bien! Me interesa como un problema de psiquiatría.

Verónica: Deformación profesional. Soy actriz: la tragedia o comedia es lo mismo con tal de actuar.¹⁶⁶

El objeto escénico ha sobrepasado su función utilitaria para adquirir su función simbólica de objeto de teatro. La puerta-ventana del balcón de *El niño y la niebla* (acto II) sirve de pretexto al enfrentamiento que opone Jacinta, la sirvienta, a Daniel. Alternando el abrir y cerrar de esa puerta-ventana que se instituye en objeto escénico bajo la acción manipuladora de los personajes, cada cual produce índices de una voluntad manifiesta de no ceder a la petición del otro.

Jacinta: (yendo a cerrar el balcón)...

Daniel: (yendo a abrir el balcón) ...

Jacinta: (cierra el balcón) ...

Daniel: Deje abierto el balcón. Y váyase, váyase!

Jacinta: ... (deja el balcón entrabierto).¹⁶⁷

Pero es con *La última puerta* (1934-1936) que el objeto-puerta se vuelve significativo. La puerta es descrita, particularizada en las didascalías: “Al fondo derecha, una única puerta de color caoba muy brillante”¹⁶⁸ y más adelante en las réplicas:

El Joven: Y después de esa iniciación, está usted aquí ahora, frente a una última puerta que resplandece siempre, que nunca se abre, porque aquéllos que la transponen, tienen una extraordinaria calidad -lo deletéreo del poder- que les permite filtrar por ella.¹⁶⁹

En vez de ser una salida, una apertura hacia el extra-escena, en vez de facilitar el paso de un espacio a otro, es el obstáculo. Lugar de interrogaciones de los pedigüeños, lugar de convergencia de todas las miradas, la última puerta, dotada de una función actancial, se vuelve "actor" (personaje) y se caracteriza como legisigno simbólico. Más allá del icono de una puerta de caoba, la "última puerta", bajo la acción de los índices, aparece como símbolo de la separación de dos mundos, el uno visible y público, el otro político e invisible, asumiendo la función metafórica de la incomunicabilidad del poder. Tal es también la función del objeto-abrigo en *Mientras amemos* (1937-1948).¹⁷⁰ Metonimia de la máscara, del traje, del actor, el "abrigo" se vuelve metáfora de la ilusión teatral. Cuando Bernardo viste el abrigo del actor Fausto, entra en la ilusión, toma la máscara del actor:

Bernardo: ... Me voy. Tu abrigo (Se lo pone) Así. Tu sombrero ahora. (Lo toma de la consola donde lo dejó Fausto al entrar). Sobre todo, el caminar de puntitas con la cabeza baja, con su aire de derrota para que nadie reconozca al gran Fausto. ¿Qué tal? Creo que soy mejor actor que tú ...¹⁷¹

Por una parte el objeto escénico, aquí "el abrigo", como anteriormente "el tubo de comprimidos", indica el paso de un espacio dramático a otro, el compartimiento de la obra,¹⁷² por otra parte dice que está en el teatro, que es su metáfora. Pero es el conjunto del trabajo de la representación la que hace metáfora con el objeto-escénico y, en particular, la función del actor del cual tenemos que considerar ahora el proceso semiótico en la semiosis de representación.

El comediante, el actor, el personaje

En el proceso de semiosis escénica, el personaje es un componente esencial del texto-teatral. El solo puede ser actor y rol, puede recrear un decorado, volverse imagen e índice de la acción dramática, porque es a la vez el decir y el hacer de la representación. Es el elemento móvil del lugar escénico alrededor del cual gravitan y se ordenan todos los demás componentes espaciales y temporales. Es el único capaz de conferir el movimiento a los objetos que manipula. Pero a menudo se tiene tendencia a confundir el personaje y la persona porque el personaje de teatro puede encontrarse en condiciones similares a las que vive una persona real, en determinada situación en el mundo. Además los mecanismos de la identificación del comediante con el personaje aumentan, desde el punto de vista del espectador, esa confusión. ¿Es necesario recordar

que el personaje es sólo una entidad, una ilusión de persona? El comediante, prestándole su cuerpo, su voz, le da vida. Es el espectador el que está doblemente engañado por el discurso del personaje y por la realidad corporal del comediante que proyecta sobre él su conocimiento de sí y de los demás, su experiencia, su intuición de lo real, en un proceso semiótico de interpretación.

Comediante o actor

En el mismo sentido, se confunde también actor y comediante. A veces, los dos términos sólo designan grados de aptitudes diferentes.¹⁷³ Así el diccionario *Quillet* da las definiciones siguientes: "Actor: el que representa sobre el escenario un personaje de obra de teatro" y "comediante: el que interpreta la comedia, actor en general". El *Larousse* consigna bajo la entrada "Actor: artista que trabaja en una obra de teatro o una película", y bajo la de "comediante: actor, actriz cuya profesión es trabajar en el teatro, en el cine, en la radio, en la televisión". La misma vaguedad, y la misma imprecisión en los términos.

Sin embargo parece que se les puede distinguir más prácticamente. Así, Jean Duvignaud, en su ensayo, *L'acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*,¹⁷⁴ propone reservar el término actor al estatuto que la sociedad concede al hombre capaz de encarnar personajes imaginarios, y hablar de comediante cada vez que se considera la conciencia que toma el actor de él mismo y de la tarea que tiene que cumplir para un público. El actor remitiría pues a la dimensión social y exterior de una actividad, el comediante a la dimensión vivida y subjetiva de esa actividad. La distinción, si da al sociólogo instrumentos preciosos, no parece sin embargo ser muy operativa para la semiótica. Más vale pues, considerar el término actor como elemento de la acción dramática y el de comediante como acontecimiento en una perspectiva de representación, como "trabajo". Anne Ubersfeld habla del "trabajo del comediante" en *L'Ecole du Spectateur*¹⁷⁵ y Patrice Pavis en su *Dictionnaire du théâtre*,¹⁷⁶ nos invita a seguir la crítica teatral actual que tiende a descuidar al actor en provecho del comediante. En el presente estudio utilizaremos los términos definidos de esta manera, aunque la tradición cultural hispánica sea inversa. En efecto, la traducción española del término francés *comédien* por "comediante" o "cómico"¹⁷⁷ ha tenido una evolución histórica contraria a la francesa. Durante el período clásico español, cuando comedia era sinónimo de "obra dramática", comediante designaba al actor de cualquier género dramático. Hoy día ya no se usa este término en la práctica, ni siquiera para determinar al que representa comedias, su uso es estrictamente figurado: comediante es el que en su vida privada o pública pretende, con cualquier motivo, representar lo que no es. Igualmente el término cómico se utiliza con sentidos diferentes de los de *comédien* en francés.¹⁷⁸ La tradición hispánica retuvo el término actor y es del actor del cual nos habla Rodolfo Usigli en su reflexión sobre el papel y el oficio de comediante. Para evitar toda confusión y ambigüedad utilizaremos el término de actor sólo en el marco de una

gramática del relato dramático, como "unidad lexicalizada",¹⁷⁹ en oposición al de actante del modelo greimasiano. Sobre esto afirma Greimas: "Los actantes dependen de una sintaxis narrativa y los actores se reconocen en los discursos particulares en los cuales se encuentran manifestados".¹⁸⁰

El término comediante nos parece, sin embargo, muy operativo en nuestra perspectiva semiótica. El comediante es, en efecto un ser humano cuya práctica es hacer signo y ser un signo en sí. Como la obra en sí, el comediante sobre el escenario es un "hipersigno", él mismo es una semiosis. En consecuencia, en el acto de representación el comediante es a la vez objeto del representamen (signo), representamen, e interpretante que remite al objeto (O → R → I). Anne Ubersfeld no se engañó al explicitar que: "El comediante lo es todo en el teatro. En la representación se puede prescindir de todo excepto de él. Es la materia del espectáculo, el placer del espectador [...] Paradójicamente es a la vez productor y producto en el dominio de los signos".¹⁸¹ Más adelante, añadirá: "El proceso teatral es el de la semiotización de un ser humano".¹⁸²

El comediante aparece, pues, como la instancia determinante de la representación, pero también como la más ambigua en la medida en que es portador de una realidad construida, cuando goza al mismo tiempo de una existencia que le es propia y autónoma. De alguna manera está en el cruce de dos fuerzas que lo empujan a actuar. En términos peirceanos, distinguiremos los sinsignos, réplicas de los legisignos, es decir, los conceptos y las leyes que han presidido la producción del espectáculo, lo que depende de la convención teatral y de lo construido, de las producciones propias al comediante sobre el escenario (gestualidad, mímica, entonación) y que son esencialmente sinsignos indiciales o icónicos. El comediante participa por lo tanto de las tres instancias puestas en juego por el texto-teatral: la de producción, la de representación y la de interpretación.

La semiótica peirciniana nos da los medios de separar formalmente lo que depende en el comediante de la semiosis de producción, de lo que depende del carácter de actualidad y de unicidad de la semiosis de representación y de interpretación. Sometido, como los otros elementos que construyen el espacio teatral, al proceso de encodificación-desencodificación-encodificación, el comediante es el soporte de los códigos visual y auditivo, ideológico y cultural, y de los sub-códigos gestual, fónico, lingüístico. Como los demás signos escénicos analizados, funciona por una parte como legisigno simbólico, como producto de una convención, interviniendo en una fábula dramática, y por otra parte como sinsigno icónico o indicial, como motor de una actividad concreta sobre el escenario en relación con otros seres humanos, actividad que depende de una pragmática.

Es pues de esta "lengua de fuego" del teatro de la que nos habla Rodolfo Usigli desde 1939 en su *Anatomía del teatro*:¹⁸³ "La lengua del teatro debe ser de fuego y es el actor. Esta lengua continua, lengua de fuego que es el actor..."¹⁸⁴

El trabajo del comediante está en el centro de las preocupaciones dramáticas de Usigli. El comediante es un órgano vital del cual cualquier "anatomía del teatro" no puede prescindir y Usigli lo considera con modernidad, en una perspectiva crítica y pedagógica, tal como debería ser en relación con lo que fue México durante los años comprendidos entre 1930 y 1950.

Observando que sólo se puede hablar del comediante mexicano de manera anecdótica, Usigli apoya su argumentación alrededor de dos anécdotas. La primera es acerca de una joven comediante, la cual, teniendo que desmayarse al final de una escena, se levantaba bajo el efecto de los aplausos del público para saludar, y se reintegraba luego cuidadosamente a su sitio, estirada sobre el escenario, simulando el desvanecimiento. La segunda aludía al comediante que en, mientras se estaba poniendo los guantes, no podía soltar palabra. La primera, simboliza las convenciones y el avasallamiento del comediante. El otro, su incapacidad de ir más allá de la costumbre, la rutina, para implicarse en la obra que representa: "El ficticio arranque de temperamento que permite interrumpir la obra para servir la vanidad, echa en olvido que el teatro es como el movimiento continuo. La incapacidad de disciplina y concentración, la falta de fuego que permite hacer un papel por el espíritu, por encima de todo impedimento físico."¹⁸⁵ -Y añade Usigli- Pero en el teatro legítimo ningún actor maquina su papel como un edificio asentado, ninguno deja de improvisar a diario, cada vez que olvida o que no comprende."¹⁸⁶

El comediante, para Usigli, no podría ser esa "supermarioneta" que reivindicaba Gordon Craig, a principios del siglo, en su sueño a propósito de un teatro que sólo representaría, sin actores, el movimiento de un teatro que terminaría con la representación.¹⁸⁷ El comediante es un ser de carne y hueso que produce sus propios signos, que inventa un ser humano "que no existía completamente formulado en la idea del autor, y que usted, actor, hará nacer completamente. El oficio de actor es un parto constante" diría Jean Renoir.¹⁸⁸ El arte de comediante sería por lo tanto una *mayerútica* y el trabajo sobre escena un trabajo de "parturienta". Es lo que afirma Usigli en el mismo sentido que Renoir: "Representar una obra es llevarla de la sombra del texto a la luz de la acción; interpretar un papel, dije antes, es más parecido al acto de nacer. El actor comercial de México muere en cada papel, sin haber nacido."¹⁸⁹

Acto de nacimiento, parto, *mayerútica* son algunos de los términos que definen la acción dramática del comediante como presentación y representación en un lugar escénico, sobre un escenario que debe ser, primero, el lugar de la prueba de un texto antes de ser la afirmación de una personalidad: "El actor, lengua de fuego destinada a repetir, como si les diera vida, las palabras de los poetas más grandes de la humanidad, solamente lee las obras cuando va a representarlas... Y cuando la obra que ha leído es sorprendente y única a su manera, y tiene guantes, se los quita o no la pone. Ignora la esgrima, la danza, la observación y la concentración. Como el pintor y aun como el fotógrafo, debe reproducir, imitar, conocer los gestos y las inflexiones que diferencian a las clases sociales: manejar sus manos vacías como un ilusionista, para hacer creer que tiene en ellas un objeto, cualquier objeto, todos los objetos."¹⁹⁰

Subrayando la importancia del texto dramático, la escena en la escritura, y viendo en el comediante algo más que un sencillo ejecutante, Usigli se inscribe en la tradición estética de Hegel que clasifica el teatro en los géneros poéticos como "poesía dramática". Hegel afirma: "El actor no solamente debe penetrarse del espíritu del poeta y del papel que está encargado de desempeñar y adaptar, tanto interiormente como exteriormente, a su propia individualidad. Sino que debe saber además, por sus propios medios, completar su papel, completar lagunas, encontrar transiciones, de hecho

interpretar al poeta por su trabajo, revelarnos sus intenciones, las más secretas; hacer subir a la superficie las perlas que se esconden en la profundidad".¹⁹¹

En nombre de la técnica y de la disciplina profesional, así como en una meta pedagógica y formadora, Usigli elabora los requisitos del comediante con base en el México de los años 1930-1950. Su carta-abierta al actor-estrella Fernando Soler, publicada en *El Universal* en 1937, y las representaciones que deja percibir en sus obras de teatro dentro del teatro, y que analizaremos después son varias de las pruebas de su interés por el teatro, con respecto al discurso del comediante: "Estoy seguro de que, en todo caso, se debe a su falta de técnica y a su falta de disciplina. Como el autor y como el espectador, carece de la pasión y de la fascinación, y por esto sólo se expresa a medias en su trabajo, como si fuera tartamudo, como si fuera una especie no clasificada en *La paradoja del comediante*".¹⁹²

En efecto, pertenece a la razón criticar los productos de la sensibilidad y del entusiasmo. Representar una obra reclama disciplina, maestría, armonía, "concierto" diría Usigli. De ahí su interés por *La paradoja del comediante* que le hace y nos hace comprender que el efecto de belleza artística, no es el placer espontáneo que uno sentiría a diario ante lo que imita, sino más bien, según la expresión del propio Diderot, "el placer reflejado de la imitación".¹⁹³ Lo mismo que el objeto en el mundo que imita no es verdadero, pero parecido al verdadero, el placer que procura al comediante y al espectador no es verdadero, pero sí parecido al verdadero. Ahí está todo el proceso triádico de la semiosis escénica que induce que un signo-representamen de un objeto determina un interpretante que es signo que remite al objeto del signo-representamen. Usigli, como Diderot, considera que el arte, y en particular el teatro, debe imitar lo verdadero y "servir": servir al espectáculo, servir al público, servir al teatro y a la sociedad. Para ello, reivindica la necesidad de una educación, de un aprendizaje profesional a todos los niveles: "El actor necesita, en cambio, hacer una profesión de su trabajo. Una profesión en la que se crucen y combinen las corrientes de la cultura y del arte para dar un objeto fecundo a la sensibilidad y al temperamento, que, sin disciplina, son losas para empedrar el infierno mexicano del fracaso, del silencio, de la inercia, y de la fuga".¹⁹⁴

Hemos subrayado que el comediante no era un simple ejecutante, ni siquiera un objeto manipulado por un director, sino un signo produciendo sus propios signos en un proceso semiótico de representación. Estos signos producidos lo dotan de un estatuto semiótico que permanece, sin embargo, ambiguo en la medida en que el comediante es a la vez actor al interior de la fábula dramática y comediante enunciador al exterior de la misma. Esta ambigüedad es perceptible en la construcción del personaje que encarna con su cuerpo y su voz, e interpreta considerando las convenciones teatrales y el texto pre-escénico (didascalias) fijado por el autor.

El personaje teatral aparece primero como una creación ficticia y convencional que requiere materializarse en un sistema de signos. Pero antes de considerar las relaciones semióticas privilegiadas que lo unen al cuerpo del comediante y al espacio escénico donde evoluciona, tenemos que plantear la problemática de su existencia propia como personaje.

En efecto, por cualquier lugar que uno mire en teatrología, la noción de personaje, su estatuto mismo, está puesto en tela de juicio. Patrice Pavis se pregunta si el personaje sobrevivirá o no a la deconstrucción y a la pérdida de su papel de soporte de los signos;¹⁹⁵ François Rastier, en su ensayo sobre *Don Juan*,¹⁹⁶ hace su proceso y llega hasta a negarlo absolutamente; Robert Abirached trata de analizar “La crisis del personaje en el teatro contemporáneo”¹⁹⁷ e incluso habla del “último cuarto de hora” del personaje; Anne Ubersfeld, observa: “El personaje de teatro está en crisis. No es nuevo. Pero no es difícil ver que para él la situación se agrava. Dividido, estallado, esparcido en varios intérpretes, puesto en duda en su discurso, redoblado, esparcido, no hay sevicia que la escritura teatral o la puesta en escena contemporánea no le haga sufrir.”¹⁹⁸

Si bien es verdad que las definiciones que dan los diccionarios de la palabra personaje son imprecisas,¹⁹⁹ si bien es verdad también que, desde la retórica latina, para delimitar las modalidades particulares de la acción del personaje se ha recurrido a tres términos: *persona*, *character* y *typus* -los cuales Usigli usa en su propia caracterización como: *tipo*, *carácter* y *silueta*,²⁰⁰ ¿debemos, por ello, prescindir totalmente de la noción de “personaje” de teatro?

Las escuelas formalista y estructuralista, en su trayectoria en busca de la estructura profunda de los textos literarios, han propuesto casillas de análisis semiológico y nuevos modos de lectura, que, apoyándose sobre conceptos aparentemente más operativos, tienden a desechar la noción de personaje. Ese tipo de análisis considera menos la obra concreta que su universo e intenta dibujar líneas de fuerza, “convergencias formales”²⁰¹ de ese sistema tan particular alrededor del cual toda la materia de la obra se reagrupa. El primer intento de análisis estructural funcional se lo debemos a Vladimir Propp en *Morphologie du conte*,²⁰² publicada en Leningrado en 1929. Precursor del movimiento estructuralista, Propp deconstruye el personaje “clásico” insistiendo sobre el papel fundamental de la acción, de la función, en detrimento del agente, del “personaje ejecutante”, que no debe nunca tenerse en cuenta.²⁰³ En este mismo sentido, pero directamente orientadas hacia la dramaturgia, aparecen las concepciones de un filósofo francés, profesor de estética y enamorado del buen estilo, Etienne Souriau quien, con las *Deux cent mille situations dramatiques*, publicadas en 1950,²⁰⁴ va a ejercer una influencia muy fuerte sobre las investigaciones posteriores de Greimas para el modelo actancial y, como precursor de la aproximación “algebraica”, sobre los trabajos de la

escuela rumana representada por Solomon Marcus.²⁰⁵ En efecto, Souriau describe “una especie de álgebra teatral”,²⁰⁶ habla de “cálculo”, de “estrategia”, y se justifica usando categorías que se han vuelto hoy en día muy corrientes en el discurso de la teatrología: “microcosmos escénico”, “macrocosmos teatral”, “núcleo estelar” o “focal”. Así describe toda situación dramática: “Una situación dramática es la figura estructural dibujada en un momento dado de la acción por un sistema de fuerzas.”²⁰⁷

Esas fuerzas dan forma y vida a los personajes presentes en el microcosmos escénico y es su combinación la que dota al personaje de su significado dramático, como una marca permanente que corresponden a la función constante de ese personaje en un sistema dado. Al respecto, Souriau escribe: “Llamo función dramática al modo específico de trabajo en situación de un personaje: su propio papel como fuerza en un sistema de fuerzas. Y en una buena situación, cada personaje tiene una fuerza específica.”²⁰⁸

Ahí interviene la distinción fundamental, recuperada más tarde por Greimas en *La sémantique structurale*.²⁰⁹ Souriau distingue entre los personajes -entidades funcionales “portadores sencillos de esas funciones, tales como las del árbitro, el rival...”,²¹⁰ -de los personajes “concretos, vivos, determinados, peones reales sobre el tablero teatral, elementos celulares del microcosmos teatral”.²¹¹ Esos últimos pueden, por otra parte, acumular numerosas funciones que se concretan en seis:

- 1 El León o la fuerza temática
- 2 El Sol o el valor, lo bueno deseado
- 3 La Tierra o el obtenedor de lo bueno deseado por la fuerza temática
- 4 Marte o el opositor
- 5 La Balanza o el árbitro de la situación que atribuye lo bueno deseado
- 6 La Luna o el adyuvante, el cómplice.

Tomemos *El gesticulador* y obtenemos este modelo funcional:

1 Fuerza temática	:	Ambición política
2 Lo bueno deseado	:	Toma del poder - Exito social
3 Obtenedor	:	César Rubio
4 Opositor	:	-Navarro y sus pistoleros (León y Salas) -Elena y Miguel
5 El árbitro	:	La historia y el pueblo mexicano
6 El adyuvante	:	Bolton, el general C. Rubio, Julia (la hija), los diputados y delegados.

Este modelo permite comprender, más allá de las relaciones interpersonales, las funciones de la acción dramática en un sistema donde todo es correlativo. Y aquí hallamos otra de las “leyes teatrales” que puso en evidencia Souriau: la ley de contextualización o de participación del personaje en el conjunto del macrocosmos teatral: “En el teatro un carácter no está encerrado en el personaje: está disperso y sensible en el universo teatral cuyo personaje es el centro.”²¹²

La ambición no está contenida solo en César Rubio, domina al mundo que lo rodea, puede recaer sobre Julia, su hija, sobre Navarro, el opositor, sobre la familia política. Interviene en toda situación que reúne esos personajes o mejor dicho, los separa y los opone los unos contra los otros. Así hemos demostrado cómo se hacen y se deshacen los espacios dramáticos que construyen el espacio teatral.

Greimas, en *La sémantique structurale* primero, luego en "Les actants, les acteurs et les figures" en *Du Sens II*,²¹³ se sirve del esquema funcional de Souriau sistematizándolo alrededor de la noción de parejas, y a partir de una categoría lingüística que es el primero a propagar: "el actante", da un destino a los personajes, "que preferimos llamar actores" dice,²¹⁴ y que excluye de su análisis de los "actantes del teatro". ¿No escribirá, por otra parte, en *Le Dictionnaire de Sémiotique*, que publica en colaboración con Joseph Courtés en 1979, bajo la rúbrica "personaje" lo siguiente: "Personaje: empleado, entre otros lugares, en la literatura y reservado sólo para las personas humanas, el término personaje ha sido progresivamente reemplazado por dos conceptos definidos con mayor rigor en semiótica, el de actante y el de actor."²¹⁵

Así Greimas hace corresponder por una parte actantes y *dramatis personae* (Propp), y por otra actantes y funciones (Souriau): "El actante puede ser concebido como el que cumple o el que sufre el acto independientemente de toda otra determinación. Así, por citar a L. Tesnière de cuyo término nos servimos "los actantes son los seres o las cosas que, a título cualquiera y de cualquier manera que sea, a título de sencillos figurantes y de la manera más pasiva, participan en el proceso". En esa perspectiva, el actante designará un tipo de unidad sintáctica, de carácter propiamente formal, anterior a toda inversión semántica o ideológica".²¹⁶

Los "actantes" constituirían, pues, una categoría principal, una clase de "actores" (personajes), mientras que la estructura de estos "actantes" correspondería a un determinado género literario o a otro distinto. Respecto de los "actores" (personajes), los "actantes" serían investidos de un estatuto metalingüístico en razón de su carácter convencional, colectivo y sintético. A las seis funciones de Souriau, Greimas hace corresponder seis "actantes" estructurados en tres parejas dialécticas: sujeto-objeto, destinador-destinatario, opositor-adyuvante, poniendo así en evidencia su parentesco con Propp y Souriau.

Esa reflexión teórica y crítica nos parece muy pertinente en su explicación del fenómeno dramático. Nos ofrece una nueva lectura y nos presenta perspectivas de análisis en profundidad del sistema teatral, en la medida en que rompe con el discurso clásico y antropomórfico que nos deja suponer que el hombre está en el centro de la acción. Pero no es suficiente para negar la existencia del "personaje". Pensamos con Anne Ubersfeld que el personaje de teatro sobrevive: "Consideramos pues que la noción de personaje (textual-escénico) en su relación con el texto y con la representación es una noción que una semiología del teatro no puede actualmente excluir aunque no tenga que considerarla del todo como una sustancia (personaje, alma, carácter, individuo único) sino como un lugar, lugar geométrico de estructuras diversas, con una función dialéctica de mediación".²¹⁷

Así, el personaje no se confunde con las otras unidades lingüísticas o sistemas escénicos en los cuales puede figurar. Es el soporte de una o de varias funciones,

investido por ella o ellas, pero no es la función ni las funciones. En nuestra perspectiva semiótica diremos que es el representamen de un signo. Igualmente, utilizar el concepto de "actante", pertinente, lo repetimos, en el marco de un análisis sintáctico del gestus, de la fábula dramática, nos parece un reductor semiótico en relación con el personaje que, tampoco, se puede confundir con el concepto de "actor". Varios personajes pueden representar un actor solo: es el caso de los críticos ("Crítico Joven", Crítico Mota", "Crítico Orondo", "Crítico Ausente", "Crítico Desconocido", "Crítico Valverde") en *La crítica de "La mujer no hace milagros"*²¹⁸ por ejemplo. Por último, nos parece que no podemos negar la existencia del personaje, ya que más allá de la interpretación funcional, más allá de los "papeles actanciales" o "actoriales" definidos por Greimas,²¹⁹ nos queda un existente, físicamente presente, el comediante que le deja su cuerpo, su voz, sus ademanes y afirma así su existencia escénica sobre la cual volveremos.

¿Cómo se construye pues el personaje? Primero, a partir de un "nombre" que lo identifica, lo individualiza o lo caracteriza. El personaje es nombrado y mostrado por el lenguaje, y cada cual sabe que todo lenguaje, sea formal o natural, parece apuntar a un objetivo doble: designar objetos, decir algo de ellos. El teatro de Rodolfo Usigli no escapa a la regla, sus personajes son individualizados por nombres propios: César Rubio, Navarro, Erasmo Ramírez, Carlota, Verónica Muro, etcétera, o mostrados por nombres comunes y adjetivos: "Los cuatro políticos sublimes"²²⁰ "el joven autor", "la joven actriz",²²¹ "el delegado",²²² "el vendedor de lotería",²²³ etcétera. Aunque esté presentado de manera anónima (El crítico I, El detective II),²²⁴ el personaje está mostrado por su anonimato en una sociedad en la cual la regla es la nominación, y el nombre común que lo determina está ahí, no para identificarlo a los ojos de los espectadores y de los otros personajes, sino para comunicar informaciones a su sujeto. En cuanto a la función de nominación, o más precisamente la de designación de un objeto como individual, está realizada en el lenguaje esencialmente por los nombres propios, si se clasifican aparte los índices -deícticos como son los pronombres demostrativos y los pronombres personales. En las treinta y dos obras, que constituyen el corpus de nuestro análisis semiótico del teatro de Rodolfo Usigli, de los 550 personajes que invisten el espacio escénico usigliano, 262 son personajes mostrados (nombre común), 101 son nombrados (nombre propio) y mostrados (nombre común) a la vez, y 187 son nombrados (nombre propio) (cf. cuadro 2); es decir un total de 288 personajes están designados como individuos por un nombre propio y por lo tanto sometidos al proceso de "individuación" del cual nos habla Ch. S. Peirce en el 2328 y 2329 de los *Collected papers*.²²⁵

Cuadro 2. Representaciones de los personajes

Títulos de las obras en orden cronológico	Personajes nombrados (nombre propio)	Personajes mostrados (nombres comunes)	Personajes nombrados y mostrados (nombres propios y comunes)	Total
El apóstol	4	1 (criados)	4	9
Falso drama	4	5	0	9
4 chemin 4	3	7	1	11
Alceste	8	1	0	9
Noche de estío	5	6 (obreros)	5	16
El presidente y el ideal	0	28	0	28
Estado de secreto	1	17+ (el coro)	6	24
La última puerta	0	24	3	27
El niño y la niebla	5	4	2	11
Medio tono	10	3	0	13
Mientras amemos	4	2	0	6
Aguas estancadas	4	4	2	10
Otra primavera	7	1 (criados)	1	9
El gesticulador	6	1 (la multitud)	6	13
La mujer no hace milagros	9	0	0	9
Crítica de la mujer no hace milagros	0	10	4	14
Sueño de día	4	6	0	10
Vacaciones I	1	2	3	6
Vacaciones II	0	9	4	13
La familia cena en casa	28	1	7	36
Dios, Batidillo y la mujer	1	10	3	10
La función de despedida	3	14	4	21
Los fugitivos	10	2 (criados y doncellas)	6	18
Las madres	16	21	4	41
Corona de sombra	10	14	3	27
Jano es una muchacha	4	1	8	13
Un día de éstos	1	17	9	27
La exposición	2	28	0	30
La diadema	7	3	1	11
Corona de luz	13	7	4	24
Corona de fuego	12	12	5	29
Un navío cargado de...	5	1 (camareros)	6	12
	187	262	101	550

La teoría peirciniana del individuo es, en el caso del teatro, particularmente operativa: primero, porque mediante la distinción semiótica entre caracterizaciones indicial e icónica-simbólica del nombre propio, nos permite considerar la posibilidad de designación de individuos en un lenguaje; en segundo lugar porque confirma nuestro punto de vista de la existencia del individuo-personaje. Para Peirce todo individuo se construye por negación, por oposición,²²⁶ el individuo-personaje de teatro también se hace en su relación con los demás "actores" escénicos. Está sometido a la interpretación, ya que, dice, "la reacción sensorial es una cosa hipotética que no entendemos nunca como tal, independientemente de todo trabajo de interpretación",²²⁷ el individuo-personaje de teatro se identifica en la interpretación que hacen todos los "actores" del espacio-teatral: autor, director, comediantes, espectadores.

El individuo-personaje tendrá que ser sometido a una caracterización semiótica triple sobre el plano de las relaciones con el objeto del signo (es decir en la dimensión semántica del signo): será indicial, si hace referencia a un individuo concebido en una relación existencial de contigüidad, pero también icónico, si se inscribe en una relación de similitud, y simbólico, si se concibe en virtud de una ley, de una convención que determinará su interpretación. El nombre propio que designa al individuo-personaje responde a esta tricotomía, como lo hace notar Peirce: "Un nombre propio, cuando uno lo encuentra por primera vez, está unido existencialmente a alguna percepción u otro conocimiento equivalente personal del individuo que nombra. Es entonces, y sólo entonces, un auténtico índice. En el segundo encuentro, se considera como un icono de ese índice. Al familiarizarnos o acostumbrarnos a él, se vuelve un símbolo que su interpretante representa como icono de un índice del individuo nombrado" (2.329).²²⁸

El nombre propio está caracterizado, por Peirce en primer lugar, como índice, y Gérard Deledalle ha mostrado cuán amplia es esa clase de signos.²²⁹ Pero en relación con los otros índices, el nombre propio presenta una originalidad: se inscribe en una convención en la medida en que se vuelve símbolo. El nombre propio sirve de referencia, de ubicación: primero, indicialmente identificado por el nombre, el objeto-personaje puede desaparecer detrás del nombre propio que lo mostrará incluso en situación de ausencia. Peirce afirma: "Un índice es un signo que remite a su objeto [...] porque está en conexión dinámica (y también espacial) con el objeto individual por una parte y con los sentidos o la memoria de la persona para la cual sirve de signo, por otra parte." (2.305)²³⁰

Cuando un comediante aprehende un personaje, lo percibe, en el primer momento de la nominación, como un nombre, como ya hemos dicho, que representa el objeto nombrado: "César Rubio"²³¹ o "Felipe Regla"²³² por ejemplo. Esa percepción produce una imagen, una idea interpretante que Peirce llama "icono", "la imagen que tenemos en la mente", dirá en el 2.295,²³³ y que va a subsistir en cualquier uso ulterior del nombre propio en situación de no-presencia del objeto nombrado. Como lo observa Pierre Thibaud: "Si el nombre propio puede considerarse como símbolo sólo puede serlo en un sentido muy particular: se diferencia de los símbolos ordinarios en que representa el objeto como ya identificado a través de una experiencia primitiva de tipo pragmático".²³⁴ Si el nombre propio se vuelve un símbolo o, mejor, toma una dimensión

simbólica, resulta correcto, como lo hemos tratado de mostrar, porque se vuelve un signo cuyos interpretantes son iconos de índices.

Al lado del procedimiento de nominación que permite designar un objeto-personaje mediante un nombre propio, aparece el procedimiento de mostración que consiste en dar informaciones sobre el objeto-personaje y no identificarlo. Esa función está realizada esencialmente por los nombres comunes, los adjetivos y los verbos. Así en el catálogo de los personajes del teatro usigliano (cf. cuadro 2), 262 fueron mostrados por nombres comunes (El portero,²³⁵ El representante,²³⁶ El botones,²³⁷ El administrador²³⁸) y 101 fueron nombrados y mostrados a la vez (El profesor César Rubio,²³⁹ El profesor O. Bolton,²⁴⁰ El señor ministro Alfonso Paniagua,²⁴¹ El ingeniero Basave,²⁴² El doctor Pablo,²⁴³ La primera mecanógrafa Lola²⁴⁴); hay 363 personajes mostrados en su función social. La ubicación del personaje con una referencia al código social es predominante en Rodolfo Usigli. Para ello usa la determinación por el uso del nombre común que es, como dice Peirce, un símbolo: "signo que remite al objeto que denota en virtud de una ley".²⁴⁵

Si establecemos una carta sociológica de los personajes del teatro usigliano, observamos que el nombre común inscribe al personaje en una función, un papel codificado socialmente, y que en él son privilegiados los medios intelectuales y políticos, que pertenecen a la burguesía mexicana en el México de las décadas 30-50, pero también los empleados, los asalariados y los pequeños comerciantes que constituyen, en el mismo cuadro histórico, la clase media. Notamos en efecto en las treinta y dos obras sometidas a nuestro análisis:

- 52 ocurrencias de personajes designados por un nombre común determinando su pertenencia social al mundo de los "empleados", de los cuales 13 son domésticos y 6 son secretarías mecanógrafas.

- 9 ocurrencias de personajes determinados por su pertenencia al mundo de los "comerciantes" y 3 ocurrencias para el mundo de los "artesanos"

- 9 ocurrencias de personajes determinados por su pertenencia al mundo de los "obreros" y 5 al mundo campesino.

- 13 ocurrencias de personajes determinados por su pertenencia al mundo de los "profesores", y 6 al mundo de los estudiantes.

- 18 ocurrencias de personajes determinados por su pertenencia al mundo de las "profesiones liberales" de las cuales 9 son juristas y 9 médicos.

- 48 ocurrencias de personajes determinados por su pertenencia al mundo del "teatro, del arte y de la literatura", de las cuales 11 son críticos y 5 "escritores".

- 11 ocurrencias de personajes determinados por su pertenencia al mundo del periodismo.

- 47 ocurrencias de personajes determinados por su pertenencia al mundo de la política (diputados, ministros, secretarios de Estado...)

- 28 ocurrencias de personajes determinados por su pertenencia al mundo militar.

- 17 ocurrencias de personajes determinados por su pertenencia al mundo eclesiástico.

Se dibujan líneas de fuerzas, tensiones, oposiciones, ambiciones que aparecen entre el campo del poder y el del saber, haciendo posible un discurso sobre el teatro y un

discurso sobre la sociedad que analizaremos más adelante. Por ahora, en la semiosis escénica que nos preocupa, el personaje es omnipresente, sometido al proceso semiótico de representación. En este proceso el nombre común, que lo determina informándonos, sufre una tricotomía idéntica a la del nombre propio que lo designa como individuo.

El nombre común es un signo simbólico pero, en la medida en que el símbolo necesita del índice para remitirse a su objeto por "experiencia colateral" dice Peirce, está dotado de una caracterización indicial como cualquier signo, y en la medida en que hay representación del objeto, es interpretado como icónico ya que, de acuerdo con lo ya visto, todo agrupamiento de símbolos y de índices es, según Peirce, icónico; de ahí la idea de un *continuum* representacional que pone en valor el trabajo del comediante en relación con el personaje y con el objeto escénico en el espacio escénico. La individualización del personaje de teatro pasa, necesariamente por el comediante, está unida íntimamente con su persona física.

Comediante y personaje: el lugar de la paradoja

El personaje, observa Abirached, "tiene primero una función plástica y sensorial que quiere materializarse en un sistema de signos: la naturaleza de su relación con el cuerpo del comediante y con el espacio donde debe moverse no puede definirse como una simple proyección hacia la realidad o en ella".²⁴⁶

Efectivamente, en la construcción del personaje de teatro, el comediante debe tener en cuenta a la vez su propio sistema de signos y la totalidad de los signos de la representación. Enunciará un discurso por su palabra, por sus gestos, por su mímica: discurso ambiguo y paradójico ya que dirá con su entonación, con su cuerpo, el discurso de un emisor ficticio; el mismo personaje es réplica del discurso de un emisor real, el autor. No volveremos aquí sobre el análisis de los sistemas de signos kinésicos y proxémicos, de los signos de gestualidad y de mímica, puesto que ya hemos subrayado su importancia de funcionamiento semiótico en nuestra aproximación a la semiosis de producción y en la del espacio teatral del presente capítulo relativo a la semiosis de representación. El gesto, la mímica, la palabra del comediante son signos de la representación y actos de comunicación: dicen y hacen, nombran y muestran a la vez. Nuestro propósito ahora es el considerar lo que nos parece una paradoja aparente: la encarnación del personaje en el comediante conlleva una desencarnación del comediante en el personaje. Semióticamente diremos que eso traduce una dimensión doble del signo

a) Dimensión de una presencia, en la medida en que el signo apunta a uno o a varios objetos de un mundo real o posible (aquí uno o varios personajes) con el cual el sujeto (el comediante) busca entrar en contacto.

b) Dimensión de una ausencia, en la medida en que el signo se refiere sólo a ese único objeto o a esos objetos vacíos, es decir, por sustitución.

En efecto, en el teatro el cuerpo del comediante construye un mundo ficticio, lo inventa incluso a partir de su propia realidad física, -donde las relaciones humanas son reveladas por el gesto, la entonación, la mímica- tiende así a crear un efecto de realidad que depende más o menos del texto dramático. Rodolfo Usigli ha sentido particularmente esa tensión fundamental entre la realidad y lo imaginario en la construcción del personaje: "El límite de la realidad teatral está en la realidad misma; consiste en no ser real. Tan pronto como lo es, deja de serlo o, más bien, de parecerla en el teatro. Allí es donde interviene la imaginación para lograr la apariencia de la realidad y no la realidad".²⁴⁷

Y desempeñar un papel en el teatro para un comediante, ¿no es significar esa fusión del sueño y de la realidad, pero al mismo tiempo mostrar un acta de separación del cuerpo, una distancia entre sí mismo y el personaje? Recordemos *La paradoja*²⁴⁸ de Diderot y de lo que nos dice del comediante inglés Garrick, admirable porque puede interpretar de corrido la escena del *Petit Garçon pâtissier* y el monólogo de Hamlet.²⁴⁹ "Amigo mío hay tres modelos, el hombre de la naturaleza, el hombre del poeta, el hombre del actor. El de la naturaleza es menor que el del poeta, y éste es menor aún que el del comediante, el más exagerado de todos. Este último sube sobre los hombros del precedente y se encierra en un gran maniquí del cual es el alma; mueve a ese maniquí de una manera espantosa, incluso para el poeta que ya no se reconoce, y nos espanta".²⁵⁰

El comediante se vuelve ese "gran maniquí de mimbre", por la "mueca",²⁵¹ por la máscara, por ese trabajo semiótico sobre el signo del personaje a fin de que su persona real se vuelva lo que Jean Paul Sartre llama "el «analogón» de un imaginario que se nombra Titus, Harpagon o Ruy Blas".²⁵² Así podemos decir con Diderot que "el comediante no es el personaje, lo interpreta y lo interpreta tan bien que usted lo toma como tal: la ilusión es sólo para usted; él sabe bien que no lo es",²⁵³ y Sartre precisa: "Diderot tiene razón. El actor no siente realmente los sentimientos de sus personajes: la verdad, es que los siente irrealmente. Entendemos que sus afecciones reales -el miedo, por ejemplo, 'se interpreta sobre el tono' le sirven de «analogón», pretende alcanzar a través de ellas las pasiones que debe expresar".²⁵⁴

Esta noción de «Analogón», propuesta por Sartre, es particularmente interesante en la medida en que induce la posibilidad de caracterizar el personaje de teatro por un signo-representamen en una relación de similitud y de contigüidad respecto al objeto apuntado. El «Analogón» no es para nosotros, más que el signo del personaje que hemos caracterizado en el proceso semiótico de representación, como icono de índice. Es caracterización del desdoblamiento, de la máscara, artificio de la mexicanidad, como lo observan Octavio Paz,²⁵⁵ Rodolfo Usigli²⁵⁶ y más cerca de nosotros Carlos Fuentes,²⁵⁷ y define en Usigli, en particular, una problemática alrededor de la interrelación de la forma y del contenido, de lo auténtico y de lo aparente, de la máscara y de la realidad.

En el teatro, lugar de la representación, el personaje-forma, por una parte, se llena de la vida del comediante y la canaliza y, por otra parte, la vida del comediante se priva progresivamente de sustancia y de contenido, he aquí el argumento temático esencial del teatro de Rodolfo Usigli, argumento pirandelliano por excelencia que analizaremos como fundamento de su discurso teatral. Hemos visto con *El gesticulador*, con *Jano es*

una muchacha, pero también con *Sueño de día*²⁵⁸ y *Aguas estancadas*,²⁵⁹ que el desdoblamiento del personaje, la problemática de la máscara y de las relaciones entre personaje y comediante, son vistas por Usigli como tensión entre el signo de una realidad y el signo de lo imaginario.

Escrita entre 1937 y 1948, *Mientras amemos*²⁶⁰ verdadera *mise en abyme* del comediante, es una obra que sería publicada en el primer número de la revista *Panoramas* en 1956, pero nunca representada en público. Usigli nos dice de ella: "Pertenece a la línea de exploración del melodrama que realicé en aquellos años, y si no tiene sucesión es porque, abortado el proyecto de atraer al público hacia el drama por el camino del melodrama, otros temas y otros problemas ocuparon mi atención y mi tiempo [...] Mi intención era simplemente hacer un estudio en intensidad dramática."²⁶¹

En esta obra Usigli pone en escena seis personajes, de los cuales cuatro -Bernardo (58 años), Martina (50 años), Fausto (39 años) y Flora (20 años)- se libran a un juego de roles como en Pirandello, y el mito de Fausto es el soporte anecdótico. Bernardo, abogado rico, cínico y frustrado en sus ambiciones amorosas, se aprovecha de la visita interesada que le hace uno de sus amigos de juventud, Fausto, comediante fracasado, para vengarse de una vieja querrela que los separó, y para poner a prueba los sentimientos de su joven esposa Flora. Bernardo obliga a Fausto el comediante, a venderle su alma por chantaje, a desempeñar su propio papel, a tomar su sitio, a imitar su voz, en síntesis a no ser ya Fausto sino Bernardo cuando el mismo Bernardo tome la máscara del comediante Fausto:

Bernardo: ... ¿Quieres el dinero?

Fausto: (volviendo abyectamente a la tierra) Creo que sí.

Bernardo: Voy a dártelo. No. Yo mismo me encargaré de pagar tus deudas. Es preferible que tú te quedes desde luego.

Fausto: ¿dónde?

Bernardo: Aquí. Voy a darte un papel en una obra mía: el mejor papel de mi vida.

.....

Bernardo: ... Todo tu papel consistirá en vivir aquí representándome.²⁶²

Y ante las vacilaciones y los escrúpulos de Fausto

Bernardo: ¿Qué clase de actor eres entonces? Te pago porque nadie se dé cuenta -ni Martina (ama de llaves). Claro que te ofrezco un teatro sin público, y no sé si podrás trabajar así. Los cómicos son vanidosos.²⁶³

Fausto toma la máscara de Bernardo provocando así un efecto de desindividualización, de desencarnación. Fausto puede ofrecer su ser a Bernardo (personaje), éste no le dejará nunca el suyo: Fausto es Bernardo enteramente pero sin reciprocidad, es decir Bernardo no será nunca Fausto. Fausto se pone en escena, se vuelve icono de índice del personaje, dice al espectador que está en el teatro dirigiendo sobre escena su propio papel en una *mise en abyme* del trabajo del comediante:

Bernardo: Eso nada tiene que ver contigo.

Fausto: (irónico) Trato de componer el cuadro, de poner la escena, para entender las cosas y para expresarlas... Me has contratado para vivir tu vida, para ser tú. Por eso...²⁶⁴

Usigli convoca al comediante sobre el escenario y le hace tomar conciencia de su irrealidad, de su naturaleza de signo; como el objeto escénico, del cual hemos analizado su funcionamiento el comediante se vuelve metáfora de la ilusión teatral, metáfora del teatro:

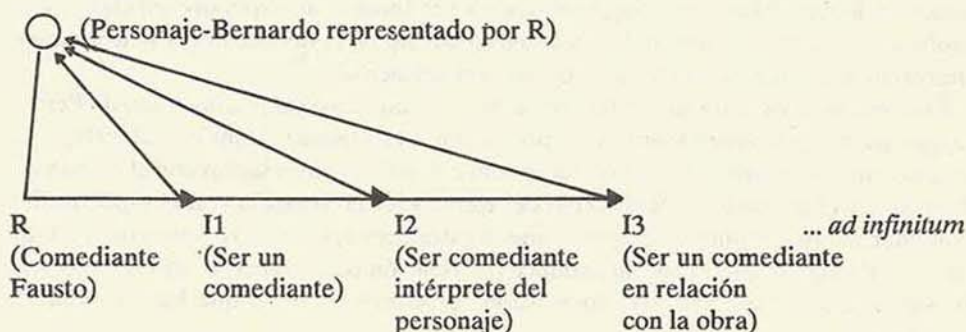
Fausto: Me contrataste para hacer teatro, no para hacer realidad.²⁶⁵

Accediendo al espacio escénico, la tensión entre lo real y lo imaginario que estructura el personaje de teatro, lejos de atenuarse, se acentúa y se crispa en la semiosis escénica como soporte de la ilusión, Bernardo le grita a Martina, su ama de llaves que es al mismo tiempo su público:

Bernardo: ¿Estás ciega, imbecil? ¿No me conoces ya? ¿No distingues entre el papel y la verdad?.²⁶⁶

La presencia de uno o varios espectadores sobre la escena, Martina o Flora, la esposa, determina que se visualice el trabajo del signo sobre el signo o que llame la atención el interpretante de todos sobre el objeto teatral. *Mientras amemos* ilustra perfectamente lo que nos dice hoy Robert Abirached del personaje del teatro: "El cuerpo del comediante supuesto y reclamado por el personaje, se ausenta de sí mismo prestándose a él, y por otro lado, el personaje, vuelto materia visible, se extrae de la realidad y funciona como una imagen viva, jeroglífico sonoro y movable, en el espacio donde se instala".²⁶⁷

Semióticamente el trabajo del comediante sobre el personaje produce y representa una serie de signos encajados del cual uno es el representamen del otro, según, un proceso de observantes y de observados, aunque los unos y los otros sean observados por el público. Obtenemos el esquema siguiente:



Podemos leer que ese proceso semiótico de representación del sentido induce que el comediante-intérprete es el lugar de convergencia de los interpretantes de los cuales es portador. El sentido del signo producido es el resultado de la continuidad de sus interpretantes, y Peirce califica esa continuidad de sencilla regla de "traducción" de un signo en otro signo: "El sentido de un signo es el signo en el cual debe ser traducido", escribe en el 4.132.²⁶⁸

Así, con el trabajo del comediante, entramos en la última instancia semiótica de la tríada que proponemos en nuestro análisis, o sea la semiosis de interpretación que pone el acento sobre las coacciones interpretantes a las cuales están sometidos por una parte el comediante y por otra parte ese personaje-clave del teatro que es el espectador, en la perspectiva ya no del espacio escénico, sino del espacio teatral que considera las relaciones entre la escena y la sala como un todo semiótico.

Semiosis de interpretación

"Quiero decirte esto, Aldo: Todas las cosas se mueren dos veces: una vez en la función y una vez en el signo, una vez en lo que sirven y una vez en lo que siguen desecando a través de nosotros".

Julien Gracq, *Le rivage des Syrtes*, Paris, J. Corti 1951, 326 p. (p. 48).

La concepción peirciniana del signo está orientada sobre la interpretación como lo muestran los elementos que lo constituyen, o sea, el representamen, el objeto y el interpretante. Se plantea siempre el problema de hacerse cargo teóricamente de la producción de los signos como un eco de la interpretación según un proceso de encodificación-desencodificación-encodificación.²⁶⁹ Interpretación y producción serían entonces consideradas como procesos reversibles, describir la una sería suficiente para describir la otra. Preferimos, en la perspectiva de una semiótica teatral, decir con Robert Marty que "interpretación y producción se responden en espejo y se confunden finalmente fusionadas en la universalidad de la norma, luego se distinguen ensayando sus diferencias en cada acto de comunicación".²⁷⁰

Esa noción de espejo y de fusión nos parece más adecuada al pensamiento de Peirce ya que, para él, cualquier signo es comunicación, y en el signo el emisor y el intérprete se fusionan. Lo hemos visto con el trabajo del comediante en relación con el personaje de teatro, y el proceso es idéntico para el espectador en relación con el espectáculo; cualquier intérprete puede interpretar signos exteriores a su ser, pero puede interpretar también los signos que él mismo produce (en relación con su cuerpo, su voz....) o que los signos exteriores (contexto, convención) producen en él, lo que hace posible la semiótica.

Si la semiótica peirciniana permite entender el objeto teatral (espectáculo) en su totalidad es, precisamente, porque trata al mismo tiempo el estudio del texto y de la representación, abordándolos como un complejo de signos, un hipersigno, como hemos tratado de demostrarlo a lo largo de nuestro análisis, y porque confiere al espectador el papel activo que le corresponde. El espectador es irreductible e indesechable en el texto-representación; es un "actor" en el sentido greimasiano del término, lo mismo que el comediante, que el objeto escénico, que el director y que el mismo autor; es ese "coproductor del espectáculo"²⁷¹ del cual nos habla Ubersfeld. El espectador está presente en la mente del autor dramático en su proyecto de escritura del texto-representación, como está presente en la mente del director del espectáculo representado que no pierde de vista el contexto ideológico y cultural de sus contemporáneos, así como también está presente en la mente del comediante en su acto de representación, en su trabajo.

Rodolfo Usigli no se engañó poniéndolo como signo en sus prólogos, epílogos o "noticias" y en sus mismas obras. (cf. "El hombre del paraguas" en *Vacaciones I*), lo instala al comienzo de la producción del texto teatral: "El público aspira a verse en el teatro, dignificado o caricatural, y aunque nunca hay que darle gusto totalmente, es innegable que *es él quien señala los temas al dramaturgo*; pero si el dramaturgo tiene que ser ese instrumento servil del público, el poeta lo rescata y lo eleva",²⁷² lo muestra activo en la representación, aunque esté en la otra punta de la cadena espectacular: "Considera (el autor) que una representación teatral es una invitación al juego, juego *en el que el público debe tomar parte activa* y que, en general, resulta tonto sin el público, aunque a veces, lo resulte también con él",²⁷³ lo representa como un personaje indispensable a todo teatro, ya que en él y por él el sentido se establece: "El ejemplo del teatro reaparece porque el teatro no puede existir sin el hombre, y *no me refiero al creador ni al intérprete, sino al espectador sin el cual ninguno de aquéllos se realiza o logra la sensación de vivir*".²⁷⁴

Usigli hubiera podido contestar lo mismo que Sartre a la pregunta que le hacían los periodistas de *L'Express* el 15 de septiembre de 1959:

¿Qué piensa usted que esperan de su teatro los espectadores que irán a ver su obra?

- Eso, no lo sé, contesta Sartre, el teatro es de tal manera cosa pública, cosa del público, que una obra escapa al autor en cuanto el público está en la sala. Mis obras, por lo menos -cualquiera que haya sido su destino- me han escapado casi todas. Se vuelven objetos [...] *El público escribe la obra tanto como el autor.*²⁷⁵

Este papel activo del espectador, como destinador y destinatario, sujeto y objeto del texto-representación, es la noción peirciniana de interpretante que se permite porque el signo saussuriano, significante-significado, debido a la universalidad del sentido al cual remite no es apto para implicar al espectador.

El signo saussuriano diádico, a diferencia del signo peirceano triádico (R-O-I), sólo puede indicar una norma, pasando bajo silencio la pluralidad de las significaciones

observadas en la práctica como lo explicita Deledalle en *Peirce et Saussure, essai de comparaison*.²⁷⁶

“Toda la aventura de la significación se juega en el nivel de la dialéctica del sentido y de la referencia del signo” subraya Pierre Thibaud,²⁷⁷ y la noción de interpretante en Peirce es una tentativa original de encontrarle una solución. En efecto, Umberto Eco en la elaboración de su teoría de los códigos,²⁷⁸ aunque tenga la tentación de un contextualismo de tipo cultural, o Michael Riffaterre quien, en la misma perspectiva, define una semiótica de la intertextualidad,²⁷⁹ han sentido la necesidad de referirse a la teoría peirciniana de la significación y de comentarla a partir del concepto de interpretante: “El paso del sentido a la significación impone el concepto de interpretante, un signo que gobierna la interpretación de los signos superficiales del texto y explicita todo lo que esos signos sólo sugieren indirectamente”,²⁸⁰ escribe Riffaterre, en *Sémiotique de la Poésie*, y añade: “Me sirvo del término “interpretante” de Peirce que lo creó para dar cuenta de la relación entre un signo y su objeto”.²⁸¹

Desde luego, Riffaterre da unas claves de lectura aplicadas al texto poético en relación con su literalidad,²⁸² pero la pertinencia de su análisis nos parece aplicable a las demás estéticas y en particular a la estética teatral, al texto teatral. Comentando a Peirce, Riffaterre define así el «interpretante»: “Como idea, el interpretante es un consenso del sociolecto a propósito del objeto, incluso de todo lo que sabemos del objeto, o del punto de vista donde nos situamos cuando aplicamos el signo al objeto. Signo, el mismo, el interpretante es el equivalente del primero, del representamen: su sinónimo, por ejemplo, o su traducción, su equivalente por tanto en otro sistema significante; o su definición, o su perifrasis, su equivalente pues en su propio sistema significante”.²⁸³

Sin embargo esa lectura es fragmentaria, pues lo que se toma prestado a Peirce es parcial. El interpretante que Riffaterre privilegia²⁸⁴ no es más que un “sujeto” entre los tres del proceso semiótico, tampoco estamos de acuerdo con la apreciación de Riffaterre cuando opondrá *mimesis* y *semiosis*, lectura heurística y lectura hermenéutica.²⁸⁵ Esto es olvidarse que la *mimesis* está en la *semiosis*: es uno de sus “momentos”, uno de sus “puntos de vista”. Es olvidarse que una lectura hermenéutica contiene y presupone una lectura heurística respetando la jerarquía de las categorías (un tercero presupone un segundo que presupone un primero), y que la *semiosis* peirciniana es el proceso de establecimiento del sentido de un signo por totalización en el tiempo y en el espacio.²⁸⁶

En la *semiosis* de interpretación, los interpretantes del espectador se manifiestan -como para los otros actores del espacio-teatral: autor-director-comediante, según la cronología siguiente: interpretantes inmediatos, dinámicos, finales (4.536). En otra clasificación (5.475-5.476), Peirce afina su descripción y distingue el interpretante *afectivo*, que implica por lo menos un sentimiento de reconocimiento, el interpretante *energético* que requiere un esfuerzo físico o mental, y el interpretante *lógico* que es una costumbre. Su concepción está unida a las categorías faneroscópicas a las cuales cada interpretante remite, como señala Deledalle: “El interpretante inmediato y el interpretante afectivo remiten a la *primeridad* el interpretante dinámico y energético, a la *secundidad*; el interpretante final y el interpretante lógico, a la *terceridad*.”²⁸⁷

Se tiene que añadir que, según el grado de semioticidad de los signos construidos, se establece una jerarquía de los interpretantes lógicos finales, en la medida en que el Interpretante Lógico Final (ILF) es un interpretante sistemático. Puede presentarse bajo tres formas según la manera por la cual el intérprete llegó al sistema de interpretación. Tendremos IF1 que será “una costumbre adquirida por experiencia, de acuerdo con Gérard Deledalle, más colectiva que individual, de interpretar los signos en un momento dado en un grupo dado”,²⁸⁸ IF2 que será “una costumbre especializada, un *habitus* como la capacidad para un botánico de clasificar una planta nueva”,²⁸⁹ IF1 difiere de IF2 porque no está experimentalmente controlado. En cuanto a IF3 que será el interpretante sistemático por excelencia, podemos explicarlo como el interpretante lógico, decisivo porque pone un término al proceso decidiendo que la interpretación es suficiente.

A la jerarquía de los interpretantes corresponden grados en el sentido: un signo tiene tres interpretantes y dos objetos o, en palabras de Peirce: “He notado ya que un signo tiene un objeto y un interpretante siendo este último lo que el signo produce en el casi-espíritu que es el intérprete, determina en él un sentimiento, un acto o un signo, cuya determinación es el interpretante. Pero queda por observar que hay ordinariamente dos objetos y más de dos interpretantes.” (4.436)²⁹⁰

La noción peirciniana de objeto inmediato y de objeto dinámico permite entonces cercar mejor el proceso de interpretación, así afirma Peirce: “Tenemos que distinguir el objeto inmediato que es el objeto como el signo mismo lo representa, y cuyo ser luego depende de su representación en el signo, del objeto dinámico que es la realidad que por un medio u otro consigue determinar el signo en su representación”. (4.536)²⁹¹

En el teatro todo ocurre como si el espectador sólo viera el representamen cuando no va más allá del objeto inmediato con los interpretantes que tiene: es una visión ingenua de las cosas. Sólo ve de la intriga su desarrollo, el más sencillo, “lectura horizontal” diría Richard Demarcy.²⁹² Pero cuando otros interpretantes entran en juego alcanzan el objeto dinámico, que es el espectador, y la representación es considerada en todas sus dimensiones como un objeto construido que, por lo tanto interpreta la realidad de donde procede: son los interpretantes especializados, “lectura transversal” diría Demarcy.

El papel esencial de un signo en la representación es pues el de “indicar” el objeto dinámico orientando al sujeto hacia una experiencia de este último: el objeto dinámico es el objeto tal como “el signo no puede expresarlo, dice Peirce, porque sólo puede indicar y dejar que el intérprete lo descubra por experiencia colateral” (8.314).²⁹³

Espectador e intérprete

Para que la comunicación se establezca entre la escena y la sala, en el espacio-teatral, para dar cuenta del hecho de que todos los espectadores han visto la misma representación y para permitirles descubrir el objeto por “experiencia colateral”, queda

claro que el autor conduce al espectador para elegir varias interpretaciones con preferencia sobre otras. Hemos observado en nuestro análisis de las semiosis de producción y de representación el uso de las didascalias, de la redundancia de los signos en el nivel del espacio, del objeto escénico, del comediante, de la redundancia entre lo textual y lo visual. Hemos observado que la tendencia de Rodolfo Usigli era la de escoger prioritariamente un material escénico rico en significaciones, dejando el decorado neutro. Sin embargo la coacción interpretante, la más fuerte y eficaz, consiste en la elección de los signos en la codificación, la que pone al espectador en situación de intérprete.

En efecto, el modo de ser de la representación es la mediación, la *terceridad*, según la teoría peirciniana de las categorías. Lo que significa que, para el espectador, los signos del teatro son todos legisignos: consecuencia evidente de la convención teatral. Y eso es tan verdadero que, aunque Usigli usara sobre el escenario objetos auténticos -un verdadero sombrero de general de división para César Rubio, por ejemplo- sólo tendrían valor por convención. Pero recordemos que los legisignos o "tipos"²⁹⁴ no aparecen como tales, comunican una idea indirectamente y, para ello necesitan "réplicas", "contranotas"²⁹⁵ o *token*,²⁹⁶ que son sinsignos, es decir existencias o hechos. Volvamos brevemente sobre esta oposición o, más bien distinción-legisigno-sinsigno-; tipo-token que caracteriza el funcionamiento del signo teatral de la cual se sirvió y adaptó François Recanati en su análisis de los fenómenos de enunciación.²⁹⁷ Peirce, en 1906, con una preocupación de precisión terminológica y en una perspectiva pragmática, afina su caracterización del signo; entonces aparecen las nociones de "tipo", de *token* y de "tono" que van a corresponder a las de "legisigno", de "sinsigno", y de "cualisigno":

Sólo hay en inglés una palabra *The* y es imposible que esa palabra se apoye visiblemente sobre una página o sea llevada por la voz, por la razón de que no es una cosa singular o un acontecimiento singular. No existe: sólo determina que las cosas existan. Propongo denominar a una forma significativa definida de este género, como tipo (o legisigno). Un acontecimiento singular que ocurre una vez y cuya identidad se limita a esta única ocurrencia o a un objeto solo, o a una cosa sola que está en un lugar singular, en un momento singular del tiempo; ese acontecimiento o esa cosa sólo es significativo porque sobreviene precisamente en el momento y en el lugar donde sobreviene -tal como esta palabra o esta otra sobre una línea singular de una página singular de un libro singular-; me aventuraría a nombrar este tipo de signo *contranota token* o sinsigno, un carácter significativo indefinido como un tono de voz... Propongo llamar a este signo un *cualisigno tono* (4.537).²⁹⁸

Retomemos que el *tipo* sólo determina que las cosas existan, por lo tanto es una forma significativa que Peirce llama también símbolo, en cuanto a *token* o *contranota* recordemos que designan un acontecimiento singular, y por ello corresponden al índice. Peirce añade: "Para que un *tipo* pueda ser usado, tiene que ser incorporado en una *contranota* (*token*) que será un signo del *tipo*, y por él del objeto que el *tipo* significa".

(4.537)²⁹⁹ Es pues a partir de la interpelación que constituye el token escénico cuando el espectador, ordenando sus campos de interpretantes, llegará hasta el *tipo* ficcional, hasta el símbolo.

Para eso es necesario recurrir a la diferenciación de los signos según el modo de ser de la relación del representamen con su objeto, es decir, la clasificación en icono, índice y símbolo. El interpretante del espectador reaccionará en la encodificación a:

- legisignos icónicos: signos constituidos de un representamen que un interpretante remite a su objeto en virtud de la similitud entre R y O.

- legisignos indiciales: signos constituidos de un representamen que un interpretante remite a su objeto en virtud de una contigüidad, de una conexión física entre R y O.

- legisignos simbólicos: signos constituidos de un representamen que un interpretante remite a su objeto por convención social, teatral o alguna otra.

Hemos podido notar, a lo largo de nuestro análisis sobre el funcionamiento del signo teatral y sobre las semiosis de producción y de representación, que Rodolfo Usigli privilegiaba el legisigno indicial con respecto a los legisignos icónico y simbólico, en la medida en la cual el índice, según la expresión de Patrice Pavis, "cierra el sentido" o guía al interpretante. El legisigno indicial establece una relación de causa a efecto y constituye un verdadero hilo conductor de la intriga: plantea el problema de la relación del teatro con el mundo. Queda claro que para un teatro que busca reflejar la realidad -"El teatro realista me parece la única solución al mal del teatro en México" dirá Usigli-³⁰⁰ explicitando la causalidad de los fenómenos sociales, políticos, históricos, los interpretantes que requeriría estarán determinados por el encuentro entre la experiencia teatral del espectador y su experiencia social. Pero esta forma de teatro es, para Usigli, sólo una etapa, una incitación al teatro, una "escuela del espectador".³⁰¹ "El drama realista me aparece como el señuelo, comercial y artístico a la vez, para llevar a la mayoría a los teatros. Pero ese realismo debe ser nacional para subsistir y para crear la costumbre del teatro en el público".³⁰²

Una representación teatral puede caracterizarse desde el punto de vista dinámico como un flujo de signos -representamen- emitidos desde el lugar escénico, estimulando los campos de interpretación del espectador y produciendo en su mente un flujo correspondiente de objetos. El espectador totaliza los signos que recibe primero de manera sincrónica -es decir todos los signos en un momento dado de la representación, del acto, de la escena-, luego de manera diacrónica es decir en relación con la evolución en el tiempo de la primera totalización, en relación con la diégesis, con la historia.

Antes de que se levante el telón, antes de entrar en la sala del teatro, el espectador ya domina cierta cantidad de legisignos relativos a la obra y al espectáculo que le permiten construir una primera totalización que corresponden a lo que Patrice Pavis llama su "horizonte de expectativas":³⁰³ expectativas estéticas, ideológicas, psicosociales. Esos legisignos están constituidos por una serie de informaciones que el espectador retiene sobre la obra merced a la información mediática: el anuncio del espectáculo en los periódicos, los carteles con los nombres del autor y de los practicantes (director, actores), el título de la obra, la reputación de la sala que acoge la obra o su especialización eventual en un género,³⁰⁴ y todas las manifestaciones semióticas unidas con el mercado del teatro (desde el tipo de caracteres de impresión escogido

para el cartel hasta los gastos materiales y financieros realizados por el productor del espectáculo). Se tiene que añadir también el saber anterior del espectador, saber estimulado por todas esas informaciones y saber que se precisará y podrá modificarse nada más que se levante el telón.

El espectador en el espacio teatral

Cuando la representación teatral ha empezado, el espectador, elemento del espacio-teatral, está en posición de destinatario: recibe, a cada instante, los signos de la representación que sólo funcionan para él y por él. Sobre el escenario, el comediante sabe que más allá de las candilejas, ese hoyo negro que se presenta ante él no está vacío, el espectador está ahí, lo ve, lo escucha, le contesta con signos perfectamente perceptibles: los suspiros, las risas o los llantos, el silencio, los ruidos de butacas, las protestas.³⁰⁵ Son muchas manifestaciones semióticas las que tendrá que descodificar recurriendo a sus campos de interpretantes. Así se construye un proceso de comunicación complejo, que es esencial en el teatro, que es una ley permanente del espacio teatral.

La complejidad de la relación espectador-comediante se explica si se tiene en cuenta toda la escala de posibilidades de intervención que el teatro ofrece hoy al espectador, escala que obliga a volver a definir la actitud del receptor en una semiótica de la interpretación, ya no en términos de fascinación, sino de implicación. Usigli, en la metáfora de la *Anatomía del teatro*,³⁰⁶ confiere al espectador el papel alegórico de los sentidos: "La anatomía del teatro se asemeja a la humana y tienen sitio en la cabeza los técnicos y el crítico que piensa; los oídos, los ojos y el estómago son el público; y la nariz que olfatea, el empresario; la garganta y la lengua, el actor; los pies, el edificio asentado y móvil a la vez; y las manos los tramoyistas y utileros. Pero el autor es la sangre y la respiración".³⁰⁷

Más adelante, en el epílogo de su obra *Jano es una muchacha*, "Addenda después del estreno",³⁰⁸ distinguirá dos tipos de espectadores; los que saben y los que sienten, oponiendo la mirada fría del crítico a la voluntad de comunión del espectador: "He tenido dos clases de maestros en mi oficio: una la componen los más grandes creadores, la otra el público. Por esta razón hay sólo dos clases de espectadores que me interesan: los que saben y los que sienten. Y probablemente más los segundos".³⁰⁹

El teatro, para existir, para merecer el nombre de teatro, necesita la mirada especuladora y crítica del público; necesita de esa complicidad, de esa comunión: "Porque el teatro para ser necesita de la comunión o, más cínicamente dicho, de la complicidad del público. Y porque si su destino final consiste en coger al toro por los cuernos, su función consiste en poseer al público por la emoción humana".³¹⁰

Pero comunión con el espectáculo no significa fascinación, implicación no quiere decir identificación, Usigli recomienda al espectador hacer trabajar su razón, guardar

una actitud lúcida y crítica, abrir los ojos: "El teatro pues, viene a ser un artefacto para abrir los ojos y para airear la conciencia del mundo".³¹¹

Para ello, para enseñar al espectador a ver, a escuchar, a poner en tela de juicio sus campos de interpretantes, su juicio, Usigli usa de procedimientos que favorecen fundamentalmente el desarrollo de la representación y suscitan el diálogo con el espectador-contemplador. En un espacio teatral tradicional, como el suyo, donde la inmovilidad está convenida, va a introducir sobre el escenario un testigo-espejo que inscribe una crítica radical de la mirada pasiva del espectador: será Erasmo Ramírez, en *Corona de sombra* que asiste en compañía del "portero", detrás de las cortinas del salón, a la vuelta, atrás, al desarrollo de la historia de Maximiliano y Carlota; será también "el botones", en *Vacaciones I* el que está ahí y mira, o también en la misma obra, "el hombre del paraguas", otro icono del espectador, que se ha equivocado de departamento y asiste al ensayo. Se trata para Usigli, de descondicionar la mirada del espectador, de obligarlo a una toma de conciencia, de permitirle ser el testigo crítico de su propio papel.³¹²

La presencia del destinatario, del receptor, ha sido marcada siempre en el teatro en el espacio escénico. Basta con volver al coro antiguo que encontramos con otras máscaras en Strindberg, Shaw, Brecht, Anouilh, y sobre todo en el nivel factual, en Pirandello y Usigli.³¹³ Todo pasa, en resumen, como si la representación de un público sobre el escenario enviara a la sala un signo al revés que ya no diría la ilusión de lo real, sino lo verdadero, olvidándose del objeto inmediato para sólo dar a ver el objeto dinámico. André Helbo pone en evidencia este mismo fenómeno en el análisis que nos presenta del código teatral: "Recuperado el público, símbolo de la realidad, en su esfera, en su tablado, el arte proclama narcisistamente la equivalencia entre la vida y el lenguaje. El espectador es *res esthetica* o el espectáculo es realidad. El hecho escénico, planteado por lo tanto más allá de la mimesis, se dobla de una conciencia reflexiva. Testimonio de ellos son las *mise en abyme*, las tentaciones de "teatro dentro del teatro", que, desde la *Illusion Comique* a *Six personnages en quête d'auteur*, repiten una circularidad, un autocentrismo."³¹⁴

Así se define, para el teatro, una tentativa de anexarse el mundo por medio de la representación, tentativa que se traduce, en Usigli como en los otros dramaturgos, por un discurso sobre el teatro que no es otro que el discurso del teatro sobre el teatro como tratamos de demostrarlo.

Representación - Comunicación - Interpretación: ejemplo de semiosis interrumpida

En relación con la semiosis de interpretación, un acto de representación puede ser el resultado de una intención de comunicar un objeto. Puede también escapar a la voluntad de su autor y representar objetos imprevistos o interpretados como tales. Pero también puede ser un momento de la actividad cognitiva³¹⁵ del sujeto, una fase del movimiento del pensamiento que representa el mundo real para asirlo. Aunque sepa

que está en el teatro, el espectador percibe el lugar escénico y las actividades que se desarrollan en él como un pedazo de lo real -una imagen, un icono de icono, hemos dicho- en el cual sus coacciones interpretantes recortan un campo de experiencias autónomo. Queda claro que disponemos todos de una gran libertad para representar cualquier cosa; pero queda claro también que esa libertad está sometida a modelos de representación que mantienen nuestra actividad cognitiva y representativa en los límites del campo semio-cultural que rige nuestro interpretante. Ese campo semio-cultural, suma de cultura, ideología, psicología, está presente con diferentes grados de interiorización según los individuos, según los espectadores en el teatro, y de cierta manera nos impone y les impone sus representaciones y las nuestras.

Cualquier espectador es portador -por su experiencia personal y en diverso grado -de todos los campos de interpretantes en una cultura y en una época determinadas. Por una parte un espectador puede dar, para un mismo representamen, una interpretación diferente a la de otro, en la medida en que todos los interpretantes de los cuales es portador pueden ser diferentes a priori; por otra parte, para el espectador en el teatro el signo es siempre del ámbito de lo posible y no de lo existente. Así los interpretantes inmediatos o afectivos pueden tener tal resonancia emocional sobre el sujeto, que bloquean el proceso de interpretación en su primer eslabón. Igualmente el interpretante final (IF2) que es una costumbre especializada, si está ubicado demasiado fuerte en una realidad puede desempeñar el mismo papel de bloqueo a otro nivel en la cadena de interpretantes. La semiosis se interrumpe entonces en la codificación debido a la elección del interpretante (I) que determina que el representamen (R) remita a cierto objeto (O). Se trata entonces de una lectura restrictiva y parcial que enreda y rompe con la "circularidad semiótica" de la cual nos habla Michael Riffaterre.³¹⁶ He ahí, nos parece, una explicación semiótica a la querrela desencadenada alrededor de la representación de *El gesticulador* el 17 de mayo de 1947 y luego el 10 de octubre del mismo año, querrela que frustró y tramautizó fuertemente al autor de la obra, Rodolfo Usigli, ya que constituyó el *leitmotiv* de cinco ensayos publicados por el autor de 1943 a 1972:

- "Doce notas" en julio 1943.³¹⁷
- "El caso de *El gesticulador*" en mayo de 1947.³¹⁸
- "Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática" en junio de 1947.³¹⁹
- "Gaceta de clausura sobre *El gesticulador*", en junio de 1960 y febrero de 1961.³²⁰
- "Breve noticia sobre *El gesticulador*", en junio de 1972.³²¹

Con la primera representación de *El gesticulador*, el 17 de mayo de 1947, en el Palacio de Bellas Artes en México, puesta en escena y desempeñada por Alfredo Gómez de la Vega, nacía el nuevo teatro mexicano y la fama internacional de su autor. Usigli obtenía un éxito público considerable que pocos dramaturgos mexicanos han obtenido desde entonces. Pero muy pronto el escándalo vino a empañar el triunfo. ¿Qué ocurrió entonces? Recordemos que Usigli escribió *El gesticulador* en 1938: "Una mañana al afeitarme (1937 o 1938) surgió por alguna rendija de mi pensamiento el problema del hombre a quien hace el uniforme (en la ocasión un sombrero tejano) el hombre a quien

el *Stetson* con el águila y la serpiente de oro hace general de división o sea ese tipo tan representativo de una larga etapa de la historia de México".³²²

Y que tendrá que esperar cinco años para que la obra sea publicada en la revista de Octavio Barrera, *El hijo pródigo*,³²³ en 1943, y nueve años para verla representada sobre el escenario del Palacio de Bellas Artes primero, del Teatro Fábregas luego, en 1947, gracias al sostén y a la tenacidad de Alfredo Gómez de la Vega.³²⁴ Usigli era funcionario, diplomático del régimen del general Avila Camacho 1940-1946, y en calidad de segundo secretario de la legación de México en París de 1944 a 1946.³²⁵ En un escrito a Alfonso Reyes, fechado quince años después, el 29 de noviembre de 1959, le dice: "Así de cargados bagaje y ánimo, sobrevino mi divorcio y me fui a París en 1944, a raíz de la liberación. En realidad, yo había podido ir a Moscú, había sido nombrado segundo secretario y recibido pasaporte y pasajes cuando el Presidente Avila Camacho en persona telefonó a Don Manuel Tello, y luego a mí, para pedirme que fuera yo, de pronto, a París. Pensé rehusar, pero quería alejarme de México por un tiempo y ver cómo andaba el mundo. Sólo un año después logré averiguar que nuestro Vicente Lombardo Toledano había dicho al Embajador Oumansky que yo era trotskista. Yo, cuyo credo está en la fórmula ibseniana de no ser hombre de partido y de llevar en mí la derecha y la izquierda".³²⁶

De regreso a México en 1946, al principio de la instalación del nuevo gobierno presidido por Miguel Alemán (1946-1950),³²⁷ define la política de manera muy cáustica, como: "un régimen fabricante y vendedor de esperanzas al por mayor, todas cotizables en la nueva Bolsa de Valores Políticos".³²⁸

Usigli encuentra a su amigo, el actor Alfredo Gómez de la Vega, que acababa de ser nombrado jefe del departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes que dirigía el músico Carlos Chávez.³²⁹ Alfredo Gómez de la Vega le anuncia su firme intención de preparar *El gesticulador* en el Palacio de Bellas Artes. A pesar de las presiones ejercidas por Carlos Chávez, temiendo recaídas políticas, y por Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo, miembros de la comisión del repertorio que denuncian esa "pieza de carranclanes",³³⁰ Gómez de la Vega se obstina, dimite de su cargo pero obtiene satisfacción: la primera representación de la obra tendrá lugar el 17 de mayo de 1947.³³¹ Fue un éxito, incluso un triunfo, la sala estaba llena: 1995 espectadores asistieron a verla. El mismo Usigli dice: "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. Lo importante era eso: el espectáculo inusitado y jubiloso de un público en acción de aplauso y de emoción, espectáculo muy superior al ya magnífico que habían presentado los actores".³³²

Treinta y cuatro años más tarde el poeta José Emilio Pacheco lo confirma y le rinde homenaje: "Volvió a México. Asistió al estreno en Bellas Artes de *El gesticulador* (1947), actuado y dirigido por Alfredo Gómez de la Vega, en esa función, se insiste, comenzó el nuevo teatro mexicano. Usigli logró un éxito que pocos de nuestros autores han igualado".³³³

Pero tres días después del estreno “Las críticas de orden teatral favorables y aun elogiosas en la mayor parte de los casos hasta la hipérbole, se han visto ahogadas por las críticas de orden político.”³³⁴

Bajo intervención directa del presidente de la república mexicana, Miguel Alemán, junto con el Director del Instituto Nacional de Bellas Artes, y ante la efervescencia que había ocasionado, la obra es retirada del repertorio al cabo de dos semanas de representación a pesar de su éxito considerable, lo que hará decir a Usigli al día siguiente, el 30 de mayo de 1947, en *El Universal*. “*El gesticulador* termina hoy su ciclo en Bellas Artes, teatro oficial, dejando además el recuerdo de la más civilizada y limpia actitud por parte del actual gobierno. Para esto también habrá servido. Pero la idea de que, trasladado a un teatro comercial para dar dinero a un empresario privado -no a Gómez de la Vega ni a mí- podría acentuar el equívoco inventado por las falsas gentes de izquierdas y dar un arma a los enemigos del gobierno, nos impide pensar siquiera en seguir adelante. Mi obra fue escrita y puesta en escena, como lo verá toda persona honrada con otra intención. Así pues, Alfredo Gómez de la Vega y yo consideramos que el primer ciclo de *El gesticulador* ha llegado a su fin natural. Cuando México y sus gentes hayan madurado un poco más, *El gesticulador*, podrá volver a las tablas. Hasta entonces me abstendré también de insistir sobre un tema que empieza a hacerse monótono. Es el público quien tiene la palabra”.³³⁵

Pasamos sobre los acontecimientos secundarios anecdóticos que acompañan el escándalo de *El gesticulador* -aunque afectaron profundamente a Rodolfo Usigli³³⁶ y marcaron simbólicamente el fin de una época, la disolución definitiva del grupo de los “Contemporáneos”-, para considerar sólo la versión oficial y política de la crítica, en lo que podríamos llamar, a imagen de la batalla de Hernani, la batalla de *El gesticulador*.

Cinco cargos mayores se lanzan contra *El gesticulador*:

- 1) Es una obra de teatro antirrevolucionaria y reaccionaria.
- 2) Ha sido escrita por un intelectual funcionario del régimen político actual.
- 3) Se sirve de ideas propagadas por los enemigos de la revolución y puede transformarse, por lo tanto, en arma de la reacción.
- 4) Sólo transmite valores negativos.
- 5) Es una obra indigna del teatro y del arte dramático.

De esos cinco cargos excluimos el último por ser nulo y sin valor, debido a los celos y a la mala fe, y que testimonia una incompetencia más que una visión crítica;³³⁷ pero, ¿no es esto parte de cualquier obra maestra? Desde entonces la obra ha hecho su camino: fue representada en Polonia, en Checoslovaquia; traducida al francés, al inglés, al polaco, al alemán, al italiano, al checo; fue objeto incluso de una puesta en escena cinematográfica en 1957, con el título de *El impostor*;³³⁸ lo que hizo decir a su autor en 1972: “Por razones ajenas a mi voluntad, esta pieza para demagogos, a través de su tormentosa carrera parece haber llegado a alcanzar la consideración de un clásico”.³³⁹

Pero ya desde abril de 1944, cuando se publica en la edición de *Letras de México*, Antonio Magaña Esquivel reconocía su valor dramático: “*El gesticulador* contiene,

pues, una reserva de intención crítica acerca de la imperfección humana de cierto tipo de político. Pero al lado de esta significación del tema, está la expresión teatral y la estructura de la obra, que tienen auténticos valores atractivos".³⁴⁰

Y José Bergamín, exilado en México, había presentado, desde octubre de 1941, su alcance universal. "Es claro que el autor se propone concentrar en la figuración humana de su comedia, *El gesticulador* un tema específicamente mexicano: pero, al hacerlo, su comedia trasciende de sí misma y el tipo o figura proyectada escénicamente se agiganta a proporciones humanas fabulosas, de idéntica universalidad, de valor representativo en cualquier país, en cualquier tiempo".³⁴¹

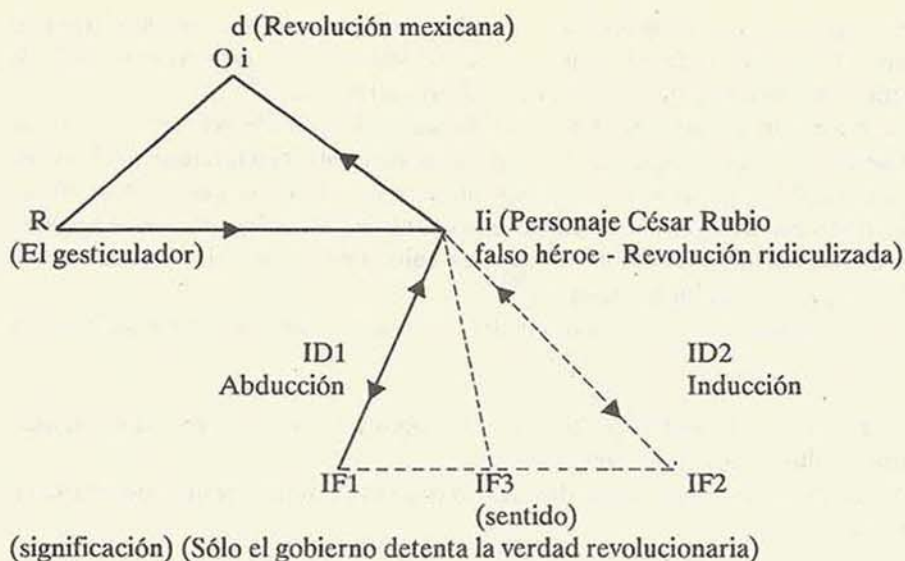
Las cuatro acusaciones que restan pueden ser reagrupadas alrededor de dos ejes críticos:

- a) una crítica de orden político: es una obra que se sirve de un contenido antirrevolucionario y por tanto reaccionario.
- b) una crítica de orden moral, de ética: es una obra escrita por un funcionario en ejercicio.

Parece que la tonalidad satírica de la obra, el personaje corrupto del general Navarro, el símbolo de la revolución ridiculizada y sobre todo una frase que pronuncia el profesor César Rubio: "En México todo es política, la política es el clima, el aire",³⁴² están en el centro de la diatriba, en el origen del bloqueo del proceso semiótico de interpretación. Se trata aquí de una semiosis interrumpida en el nivel del interpretante final IF1 el cual, nos dice Gérard Deledalle, "depende de la extrapolación que puede ser correcta, pero que incluso cuando lo es, lo es sin contraverificación. Dependen de ella todos los prejuicios raciales, religiosos, intelectuales y todas las ideologías".³⁴³

La extrapolación política que se manifiesta en IF1 procede por abducción,³⁴⁴ es decir que infiere un caso -verdad política y sátira revolucionaria en *El gesticulador*- a partir de una regla -toda verdad no es buena de decir- y de un resultado -el gobierno acepta sólo la verdad revolucionaria: "Hay abducción, subraya Gérard Deledalle, cuando uno se encuentra con un caso curioso que sólo se puede explicar si se supone que es la aplicación de una regla general y que se opta por esa suposición, sin verificarla, ya sea por negligencia o porque la verificación es imposible".³⁴⁵

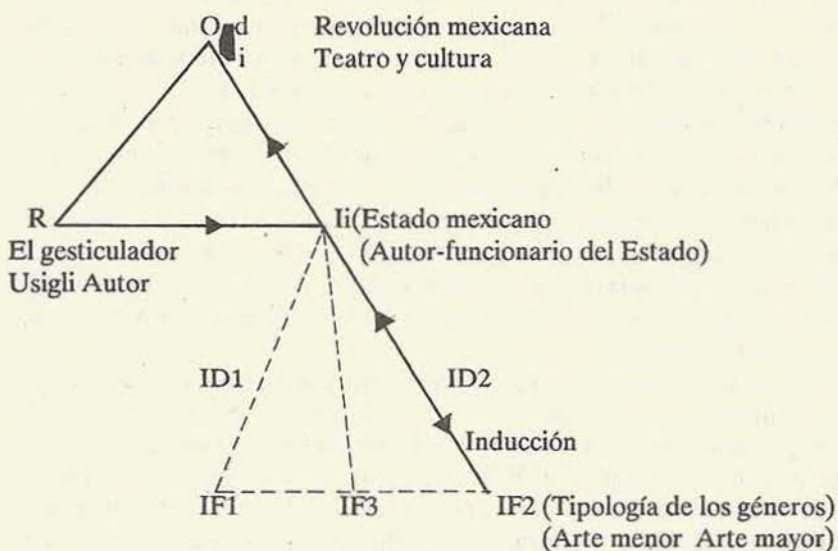
Y la crítica oficial procede abductivamente porque no va más allá de la hipótesis, deteniéndose al pasar de ID1 a IF1, y bloquea el proceso de interpretación del sentido de la obra representada.³⁴⁶ En efecto, el interpretante final IF1 no requiere volverse interpretante dinámico para traducirse en interpretante inmediato -César Rubio, falso héroe, ridiculiza la verdad revolucionaria institucional- que está unido directamente al representamen -*El gesticulador*-. La semiosis interrumpida podría entonces esquematizarse de la manera siguiente:



Consideremos ahora el segundo eje crítico. Hemos dicho que dependía de una ética política, que era de orden moral: *El gesticulador* es la obra de un funcionario del régimen, de un agente del Estado. Es Martín Luis Guzmán³⁴⁷ quien, en la revista *Tiempo*, elige ese caballo de batalla al comentar que era indigno que un funcionario representara un retrato crítico del régimen que lo emplea, aunque la obra presentara cualidades dramáticas: “La pintura es buena pero el retrato es malo”,³⁴⁸ escribirá Guzmán y añadirá más adelante, citando al sucesor de Alfredo Gómez de la Vega en la dirección del Departamento de Teatro de Bellas Artes, Salvador Novo: “Es un éxito que está bien para el Lírico, no para Bellas Artes”.³⁴⁹

He ahí otro ejemplo de semiosis de interpretación interrumpida. Pero una semiosis interrumpida por un bloqueo en el nivel del interpretante final IF2 es un *habitus* especializado que establece una jerarquía de valores, una clasificación. Primero, en el nivel del papel desempeñado por el dramaturgo, se es escritor o se es funcionario del régimen a partir de una clasificación entre intelectuales denominados “orgánicos”, según la fórmula de Gramsci, e intelectuales que no lo son. Luego en el nivel de los géneros, la obra vale para el “Lírico”, es decir el teatro “Lírico, catedral de la revista”, pero no vale para “Bellas Artes”, palacio de Bellas Artes, a partir de una clasificación arbitraria pero culturalmente codificada, por una parte estableciendo una tipología teatral, teatro de bulevar versus teatro nacional; por otra parte distinguiendo dos públicos: público popular versus público burgués-intelectual. En esta perspectiva, el interpretante crítico IF2 procede, ya no por “abducción”, sino por “inducción” infiere la regla: no está; o sea que no es conveniente decir toda la verdad en ciertos casos, el autor Usigli es funcionario del régimen, y de resultados particulares: “La pintura es buena pero el retrato es malo” y “es un éxito que está bien para el Lírico, no para Bellas Artes”.

La inducción infiere que si cierta cosa es verdadera para una cierta proporción de casos, es verdadera para la misma proporción de la clase entera.³⁵⁰ La semiosis se esquematizaría entonces de la manera siguiente:



Lectura y sentido / interpretación y significación

Los dos casos de semiosis bloqueados por el interpretante final, IF1 para la primera y IF2 para la segunda, demuestran que estamos en presencia de una relación triádica entre un signo -la letra-, para servirse de la expresión de Joëlle Rhétoré,³⁵¹ su objeto -el texto-³⁵² y el pensamiento interpretante que es él mismo un signo, ya sea en un caso preciso: una "letra" (la obra de *El gesticulador*) producida por un autor (Rodolfo Usigli) vía los actores-narradores, un "lector"-espectador (el crítico) dotado más o menos de interpretantes culturales e ideológicos, y una interpretación que oculta el sentido del "texto" (objeto inmediato y objeto dinámico representados en el signo) para enunciar directamente la significación de la "letra"; ya sea por análisis, ya sea bajo la forma de evaluaciones más o menos subjetivas.

Conviene pues, en este momento de nuestra reflexión, interrogarse sobre las nociones de "sentido" y de "significación" acerca de si es verdad que el sentido no es el "texto" y que la significación no es la interpretación. Parafraseando a Peirce diremos que el sentido es lo que el signo transporta, comunica, transmite, mientras que el objeto (aquí el "texto") es lo que el signo (la "letra") sustituye, al interpretante, siendo éste la idea a la cual el signo da nacimiento, dice Réthoré: "El sentido no está dado, sino al contrario está sencillamente representado por un representamen que se vuelve signo a partir del

momento en que está dotado de un sentido, es decir que remite a un objeto (como "yo" es otro en cierto modo)".³⁵³

Si se admite que el sentido no es más que esa remisión de un signo-"letra" a un objeto-"texto", la aprehensión del objeto-"texto" será considerada como finalidad, como desenlace del acto de lectura.³⁵⁴ Así, nos parece que, la lectura, como acto y como proceso, no puede sobrepasar este papel de atribución de un objeto inmediato (Oi) determinado por un objeto dinámico (Od) en el acto de escritura, de puesta en escena y de representación, remitiendo a un Oi y luego a un Od en el acto de lectura, que, en las mejores condiciones de comunicación, se confundiría con el objeto dinámico del comienzo. Pero conocemos las distorsiones necesarias entre las intenciones del autor-productor de signos, su realización efectiva en la puesta en escena y en el acto de representación -es decir la capacidad de los signos de informar sobre las intenciones del productor-, y la competencia del lector-espectador y sus intenciones, a menudo en el límite de la malversación o del desvío; la lectura de la obra *El gesticulador* por la crítica oficial es una prueba de ello.

¿Por qué? Porque no es el sentido -lo que el signo-letra comunica- que se busca, sino más bien la significación o una significación que se proyecta en él a partir de la interpretación que sigue a la lectura.³⁵⁵ Hay interpretación cada vez que encontramos un acto de atribución de una significación a todo o parte del objeto-texto, aunque ese último parezca a menudo evacuado en la práctica, cuando la interpretación se da a partir del signo-letra. Lo que distingue el sentido de la significación es que la significación es contextual e intertextual, se desborda del objeto-texto; mientras que el sentido, como lo hemos visto, se limita a él. Si el sentido describe el funcionamiento inmanente de la obra a través de la relación entre O y R, la interpretación engloba la representación en los sistemas exteriores de una época, de una historia y de una aproximación subjetiva del lector-espectador.³⁵⁶ Pero la interpretación no es necesariamente global, ni lineal, ni subjetiva. Puede aplicarse a un elemento solo del objeto-texto: un objeto escénico (el sombrero tejano de cinco estrellas de general que luce César Rubio desde el tercer acto o también el cartel que representa a César Rubio, como "candidato del pueblo"), un gesto o una mímica del comediante (la actitud irónica de César Rubio hacia Navarro en el segundo acto), o aun una réplica: "En México, todo es política".³⁵⁷ "Más le valdría saber menos Revolución y ser general".³⁵⁸

La interpretación puede referir ese objeto entre todos los constituyentes del signo-"letra" que son *stimuli* para ella. En fin, puede fundarse sobre verdades aceptadas (campos de interpretantes como campos semiculturales).³⁵⁹ Pero a partir de ahí, si el elemento identificado (elemento que es un signo) no es re-totalizado, es decir si no puede ser remplazado en el recorrido semiótico en un contexto o en un intertexto, si no puede justificar su interpretación por un regreso al signo-"letra", entonces el proceso de semiosis de interpretación está interrumpido en la encodificación por la coacción ejercida por el interpretante final IF1, que ha privilegiado una significación del objeto-texto representada en el signo-"letra". Hay entonces prejuicio y de ahí censura. El sentido es ocultado por la significación: "*El gesticulador*, escribirá Usigli, es por consiguiente una obra revolucionaria; pero, aunque esta verdad salta a la vista, hay que decir más para beneficios de aquellos a quienes vuelve ciegos la voluntad de no ver. En

El gesticulador está implícita y evidente la lucha entre la verdad de la Revolución original y la mentira en que la han ensombrecido *aquellos que, sin pureza ni capacidad creadora, se han valido de ella para fines personalistas y malvados*, no reparando en el daño que hacían así al hombre y al espíritu de la Revolución”.³⁶⁰

Frente a esa elección crítica interpretativa y partidista, Rodolfo Usigli reaccionará para explicar y justificar lo que ha dado a ver en su obra *El gesticulador*, y escribe “El caso de *El gesticulador*”,³⁶¹ luego “Ensayo sobre la actualidad dramática”³⁶² que aparecieron en octubre de 1947 como “posfacio” a la publicación que de su obra hizo la editorial Stylo. Por una parte, Usigli revela que el sentido del signo- letra (la representación) está inscrito en su propio recorrido histórico, signo del recorrido histórico del México revolucionario: “De mi infancia a mi juventud he vivido la vida mexicana en toda su intensidad y he conocido de cerca a muchos revolucionarios. He presenciado, niño, el entusiasmo llameante de la causa enarbolada por Francisco I. Madero. He visto arder cadáveres en las calles durante la Decena trágica [...]. He presenciado el tiempo y la caída de Venustiano Carranza, la revuelta delahuertista [...] el angustioso gobierno de Calles [...] el asesinato del general Obregón [...]. La sola evocación de todo esto produce un vértigo doloroso y terrible; pero, sobre todo, es un material dramático de primera clase porque en él palpita la vida del país”.³⁶³

Y añade: “Lo que duele en mi pieza no es la crítica sino la autocrítica: el desnudarse de lo falso para quedar revestido sólo con el pudor extraordinario de la desnudez y la verdad”.³⁶⁴

Por otra parte, insiste sobre la necesidad y la actualidad del teatro en México y afirma la independencia del escritor, del dramaturgo frente al poder: “Lo que da significación a mis palabras es la circunstancia de que nadie me paga por decirlas, de que las pronuncio dentro de la revolución y no fuera de ella y, finalmente, de que mi objeto es curar: no combatir, en suma, sino el mal”.³⁶⁵ Usigli se dirige a la crítica oficial, transformando las respuestas en preguntas: “¿Habrà que elegir entre ser escritor y ser funcionario? En principio, ser escritor no es cosa de elección: simplemente se es, o no se es. Siéndolo, no hay incompatibilidad -fuera de la que impondría al escritor su propia profesión- para ser funcionario, sobre todo mientras el gobierno no contrate profesionalmente a los escritores para que escriban obras al dictado de una consigna”.³⁶⁶

Y esto está bien porque transforma las respuestas molestas en preguntas que le dan la oportunidad de responder de otra manera; la política es esencialmente activa, a tal grado que consiente difícilmente la demora exigida implícitamente por la valoración crítica, tanto más cuanto el análisis conduce a la diferencia mientras que la política busca la concordancia. Pero si aquí tenemos una serie de comentarios significativos que nos ayudan a abarcar mejor el lugar de los interpretantes del autor-narrador, productor del signo-letra, no podemos olvidar que son comentarios a posteriori. Nos parece que Usigli nos revela el sentido y la significación de su obra en otra parte, en “El epílogo sobre la hipocresía del mexicano” que escribe simultáneamente en octubre de 1938.

Ese epílogo muestra el desenlace posible de una lectura, testigo del paso del acto de lectura al acto de interpretación de parte del propio autor y anuncia en comentario premonitorio “la quema del libro”.³⁶⁷ Conocemos el gusto y el interés de Rodolfo Usigli

por la escritura de estos prólogos, prefacios o epílogos, addenda y apostillas que, a la manera de los de Georges Bernard Shaw giran alrededor de su obra dramática y la contemplan. Usigli escribe sobre éste: "El prólogo invisible e inaudible en la escena, salvo por alusiones a la idea central, al acontecimiento social, es un cebo interesante para un gran porcentaje letrado y lector del público, que no siempre va al teatro".³⁶⁸ En efecto, en el marco de un prólogo o de un epílogo, de un prefacio o de un posfacio, la expresión del objeto-texto o de la interpretación puede ser realizada por el mismo autor que se considera lector privilegiado, "archi-lector".³⁶⁹ "Yo he confesado ya, que mis prólogos y demás ensayos de igual intención, escritos a menudo antes o después de terminadas mis piezas y comedias, constituyeron hasta hoy para mí terrenos de planteación y aún de plantación a fin de seleccionar, estudiar y disponer en forma no dramática los elementos ideológicos, de acción y de carácter, y de situarlos dentro de la obra depurados de lastres antiteatrales, adelgazados de toda retórica y en especial de toda demagogia o propaganda, puros de todo simbolismo, en forma estrictamente humana, en términos estrictamente dramáticos o de acción".³⁷⁰

Se trata pues, para el lector Usigli, de vectorizar o de orientar los signos constituidos en el signo-"letra" (o representamen) por el objeto-texto, y de intimarlos de tal manera que consigan expresar el "sentido" de la obra.

Cuando, en *El epílogo...*, el autor Rodolfo Usigli comenta el objeto del signo-letra *El gesticulador*, se determina como lector y su lectura expresa el sentido del signo-letra: "César Rubio vende al profesor Bolton una mentira individual, en parte porque ésa es la verdad de Bolton, o la mentira que le interesa adquirir como verdadera. Revelada, descubierta, casi expuesta a sucumbir, la mentira se salva por su violenta colectivización en un momento propicio. Se vuelve intocable hasta para Navarro, el competidor y asesino de César Rubio, que no tiene inconveniente en eliminar al hombre, concurrente estorbo, pero que tiene, en cambio, escrúpulos en sacrificar al mito del héroe. Este caso no es nuevo en la historia de México".³⁷¹

Usigli-lector trabaja a la vez sobre el objeto inmediato -los personajes en el signo- y sobre el objeto dinámico -los personajes fuera del signo en relación con el mito y con la historia- y su lectura se expresa bajo la forma de un signo nuevo que clasificaremos, si se necesita, entre los sinsignos indiciales dicentes, réplicas de legisignos (token), de los cuales Peirce dice que se trata de signos realmente afectados por su objeto y que dan informaciones sobre ese objeto (aunque este último sea ficticio).

Efectivamente, se trata aquí del personaje central, César Rubio, y de hechos que aclaran sus relaciones con los demás actores en una situación particular. El signo producido por el lector (Usigli) es pues un representamen nuevo que es un signo interpretante del objeto-texto. Es un signo interpretante para otro lector (nosotros por ejemplo) para quien es a su vez objeto de experiencia directa en la medida en la que es un signo; y como tal, nos da informaciones sobre el objeto del signo porque él mismo está afectado por este objeto, del cual es un índice. Sigamos con la lectura del epílogo: "La pieza misma, por lo demás, que sin este epílogo sería tomada, a causa de las fuerzas de su materia anecdótica, por una fantasía o por un melodrama político, es simbólica de México aun contra sus propios deseos. La verdad es ineludible; pero, como todos los países de difícil destino, México sólo llega a la suya a través de las mentiras de sus

hombres [...]. Como, en conclusión, el valor simbólico de mi comedia es lo que menos me importa, me resigno pensando que sólo se trata de un caso mexicano, de una fabricación más de la verdad por los golpes de la mentira".³⁷²

Por medio de estas frases Usigli-lector manifiesta que pasó del acto de lectura al acto de interpretación. Encontramos en ellas la enunciación de la significación del objeto-texto en relación con el signo-letra (la obra-"la pieza misma... mi comedia"- y en relación con el nuevo signo-letra -"este epílogo", bajo la forma de un legisigno simbólico y argumental (tipo). Así el nuevo representamen es un signo interpretante, pero está unido aquí con su objeto por una asociación de ideas generales que el interpretante, apuntado por su autor vuelto lector, representa como realmente afectado por este objeto: La pieza misma ... es simbólica de México ... la verdad es ineludible ... etc...

En consecuencia Usigli distingue explícitamente el sentido de la significación: "Como, en conclusión, el valor simbólico de mi comedia es lo que menos me importa...". Y, por último enuncia la significación del objeto-texto en el marco de un contexto mexicano "se trata de un caso mexicano", y en el marco de la intertextualidad cultural hispánica y teatral "mi comedia", una fabricación más de la verdad por los golpes de la mentira.

Otras semiosis de interpretación interrumpidas van a acompañar la producción dramática de Rodolfo Usigli y marcar una serie de censuras a su itinerario. La segunda aparición sobre escena de *El gesticulador*, en el teatro Fábregas en octubre de 1947, es un ejemplo de ello,³⁷³ pero también la representación de *Jano es una muchacha* en el teatro Colón en junio de 1952, y la de *Un día de éstos* en el teatro Iris, dos años más tarde, en 1954,³⁷⁵ lo que provocó que J. S. Gregorio escribiera en una crítica teatral de la Revista de la Universidad de México, comentando la obra, lo siguiente: "Se interrumpieron bruscamente las representaciones en el Teatro Iris de *Un día de éstos*, pieza de Rodolfo Usigli, que ha logrado casi tantos juicios desfavorables como *Jano es una muchacha*. Y lo cierto es que en ambos casos no han dejado de demostrar cierta miopía los honorables críticos."³⁷⁶

Si hay bloqueo del proceso de interpretación, y por ello del proceso de la elaboración del sentido, de la semiosis, en la encodificación por el interpretante final IF1 e IF2, como lo hemos visto, es que el "consenso del sociolecto", diría Riffaterre,³⁷⁷ no está realizado por temor de subversión. Y esto porque el teatro es una fuerza de seducción, de fascinación, de comunicación, porque es también exorcismo, porque une la escena y la sala, porque llama nuestra atención. En el espacio teatral, la realidad representada se vuelve ilusión de la realidad y la semiosis de la cual es objeto, se exime de su carácter ordinario para producir un efecto literario. Y se sabe con Etienne Balibar y Pierre Macherey que: "La literatura es el producto de la práctica social (o mejor, de una práctica social), no es una actividad 'imaginaria' aunque produzca los efectos de "imaginario", pero sí el producto del reflejo de una vida social determinada".³⁷⁸

Conclusión: el efecto literario de la semiosis teatral

"No conoces el precio de las palabras"
(César Rubio a Miguel), *El gesticulador*, act. I, p. 21.

La realidad mexicana representada en el espacio teatral de Rodolfo Usigli, como todo dato dramático, es el objeto de una semiosis literaria, según la cual el objeto no tiene que ser buscado fuera sino en el interior del sentido que le corresponde. La semiosis ordinaria o informativa que anima las réplicas en el teatro es literalizada por la mediación espectacular, por el texto dramático, por el fenómeno de representación. Está investida pues de un efecto literario y por ello puede volverse subversiva, provocando los accidentes semióticos que acabamos de analizar. Es que en el teatro, como en literatura, el sentido produce su objeto o se produce como objeto, y este objeto está constituido por el conocimiento que el lector-espectador tiene de él.

¿Cómo entender ese fenómeno semiótico?

Analizando las semiosis literarias Marc Bertrand, observa que: "El sentido es relación de la cosa al signo y del signo a la cosa, circulación del uno al otro. Pero en la semiosis literaria, no es la realidad que se produce como sentido por el intermediario de los signos, es el sentido que se produce como realidad por el intermediario de los mismos signos. He ahí una especie de revancha de la literatura".³⁷⁹

Asistimos, en efecto, a una inversión, podemos decir, o a un cambio total: mientras en la semiosis informativa u ordinaria el sentido se conforma a la realidad, en la semiosis literaria el sentido nos ofrece una imagen de la realidad, un simulacro. Así el sentido que se realiza en la representación debe a ese cambio total de la relación realidad-sentido de no ponernos en presencia de lo real, sino más bien en presencia de un objeto específico, el objeto literario, aquí el objeto teatral, el objeto semántico es sustituto verbal y visual a la vez que permite una experiencia y una práctica original. De ahí la importancia del nombrar y del mostrar, es decir de "dar presencia" al sentido.³⁸⁰ La semiosis teatral, como semiosis literaria, supone pues en el lector-espectador los medios de proceder a una semiosis idéntica, es decir una identidad de campos interpretantes. Es esa identidad de campos interpretantes, esa cultura común al autor, al director, al comediante y al lector-espectador que les dará los instrumentos necesarios para la representación del sentido. Recordemos lo que escribía Merleau-Ponty en *La Phénoménologie de la Perception*:

El gesto lingüístico, como los demás, dibuja él mismo su sentido. Esa idea sorprende en primer lugar, sin embargo bien está obligado uno de llegar a ello si quiere comprender el origen del lenguaje, problema acuciante, aunque los

psicólogos y los lingüistas están de acuerdo para recusarlo en el nombre de un saber positivo. Parece imposible primero dar a las palabras como a los gestos una significación inmanente, porque el gesto se limita a indicar una cierta relación entre el hombre y el mundo sensible, mundo que está dado al espectador por medio de su percepción natural, y así resulta que el objeto intencional se ofrece al testigo al mismo tiempo que el gesto. La gesticulación verbal, al contrario, apunta a un paisaje mental que cualquiera no puede tener y que tiene, precisamente como función, comunicar. Pero lo que la naturaleza no da, la cultura lo proporciona aquí [...]. El sentido de la palabra no es más que la manera con la cual se maneja ese mundo lingüístico o con la que modula sobre ese teclado de significaciones adquiridas.³⁸¹

Francisco I. Madero y César Rubio o Maximiliano de Habsburgo y Erasmo Ramírez no son ni más reales ni más ficticios los unos como los otros. Los personajes históricos o los personajes inventados no existen concretamente en el teatro sino que acceden a la realidad, la de la representación teatral, merced al sentido, merced a la semiosis literaria de la cual son los objetos. Todo es asunto de signos, o más exactamente del uso que se hace de los signos que son las palabras. Por eso, cuando Rodolfo Usigli hace decir a su personaje César Rubio, amonestando a su hijo Miguel, en el primer acto de *El gesticulador*: “No conoces el precio de las palabras”,³⁸² infiere el poder del lenguaje sobre el mundo, sobre la sociedad, ese decir, realiza lo que Merleau-Ponty llama “el sentido de la palabra”. Y asistimos a lo largo de la obra a la construcción del sentido a partir de los signos que son las palabras y los gestos. Así *El gesticulador* pone en escena y da a ver el poder del lenguaje para crear, invertir y subvertir la realidad.

Cuando César Rubio afirma, en el acto II, al diputado Salinas, que ha ido para identificarlo: “He dicho que soy César Rubio”,³⁸³ reivindica, con el poder de nominación, el derecho a la existencia, a la inscripción en la realidad. Usigli ilustra perfectamente la teoría de los actos de lenguaje, desarrollada hoy alrededor de las tesis de J.L. Austin.³⁸⁴ Desde el principio de la obra Usigli nos invita a ver como el lenguaje, el signo lingüístico, construye y destruye la realidad a la vez. En efecto, nos advierte con el título mismo, *El gesticulador*, que la disimulación, la afectación, la máscara son los signos-clave de la obra. Los modelos lingüísticos a partir de ahí van a mostrar la diferencia entre la intención y el sentido, entre la verdad aparente y la mentira escondida. Entonces es cuando la referencia semiótica y semántica, protagonista esencial del drama, la frase: “He dicho que soy César Rubio”, se vuelve el núcleo del conflicto, y la fábula refleja las reacciones de los personajes en la relativa presencia de ese nombre. Además, como César Rubio tiene que ver con su antigua y su nueva identidad simultáneamente, Usigli nos presenta a un personaje que evoluciona constantemente y que reacciona a su nombre y a su papel. Primero, en el primer acto, César permite a Bolton, investigador norteamericano, profesor de historia en la Universidad de Harvard, suponer que él, el profesor César Rubio es el famoso general revolucionario desaparecido en condiciones misteriosas, y se sirve de las palabras para construir esa nueva realidad.

César: Ser, en apariencia, un hombre cualquiera..., un hombre como usted ... o como ... yo; un profesor de historia de la revolución por ejemplo.

Bolton: (cayendo casi de espaldas) ¿Usted?

César: (Después de una pausa) ¿Lo he afirmado así?

Bolton: No pero comprendo.³⁸⁵

Usará la misma táctica con los diputados, los funcionarios del gobierno, venidos a someterle a una prueba y proponerle el puesto de gobernador del Estado. En el acto II, después del: "Yo he dicho que soy el otro César Rubio",³⁸⁶ se dirige a su esposa Elena y pasa a: "He dicho que soy César Rubio",³⁸⁷ para revelar en el tercero y último acto, a Navarro: "No soy César Rubio. Pero sé que puedo serlo".³⁸⁸

A lo largo de la obra la suposición de esta identidad traducirá un activo *doing with words*. Así aunque la aserción: "Yo soy César Rubio"- no es claramente un acto de palabra, sin embargo su fuerza adquiere un resultado indirecto por las implicaciones metateatrales debidas al desdoblamiento del personaje. César Rubio, el profesor, "juega a" César Rubio, el general, inscribiendo en el desarrollo de la fábula una metapieza, una obra en la obra, teatro en el teatro, como su comentario en cierto modo, su imagen al revés. El personaje César Rubio va convirtiéndose a sí mismo en el héroe César Rubio, se construye a partir de los signos y en particular a partir de los signos que son las palabras: "He dicho que soy César Rubio", ahí tenemos la representación concreta de la fórmula teórica de todo acto de palabra en el teatro: "He dicho que soy". El primer "yo" es teóricamente un "él" objetivo, el del autor, pero sin embargo es él quien nombra a su manera lo que parecía solamente mostrado miméticamente. Es un signo indicial que permite la creación del icono del general Rubio. El segundo "yo" es el del personaje, se supone que es el sujeto de verbos de acción y que no reflexiona sobre su situación de locutor. Entre los dos "yo", todo un juego de intercambios y de identificaciones se establece a fin de atribuir el sentido a las palabras.

Usigli nos incita, y con nosotros al lector-espectador, a participar en la desencodificación de los signos lingüísticos y no lingüísticos, llamando nuestra atención sobre el papel del lenguaje en el teatro y en la sociedad. César Rubio no miente, sencillamente pasa por alto decir la verdad: "Yo no mentí... Yo no afirmé nada y le vendí solamente lo que él quería comprar".³⁸⁹

Crea así una realidad nueva que recorta en el lenguaje y mediante el lenguaje. Hace cosas con palabras, recordándonos, si fuera necesario, que el sentido no es más que nuestra manera de "vivir el mundo". Como Jourdain hacía prosa para pedir sus zapatillas, César Rubio se sirve de palabras no para reflejar, sino para "hablar" y construir la realidad de la cual es necesariamente el producto. Por dos veces César Rubio en relación con su personaje, como su autor Usigli respecto de las críticas,³⁹⁰ tratará de justificarse afirmando ser el producto de una realidad contextual, de convenciones sociales y lingüísticas propias de la sociedad mexicana. Primero, frente a su esposa Elena que le pide restablecer la verdad:

Elena: [...] ¿Por qué quieres ser otra cosa ... ahora?

César: Todo el mundo vive aquí 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 [...].³⁹¹

Luego, frente a Navarro, el opositor, que le aconseja, bajo amenaza, retirar su candidatura para gobernador:

Navarro: ¡Ten cuidado!

César: ¿De qué? Puede que yo no sea el gran César Rubio. Pero ¿quién eres tú? ¿Quién es cada uno en México? Dondequiera encuentras impostores, impersonadores, simuladores, asesinos disfrazados de héroes, burgueses disfrazados de líderes; ladrones disfrazados de diputados, ministros disfrazados de sabios, caciques disfrazados de demócratas, charlatanes disfrazados de licenciados... ¿Quién les pide cuentas? Todos son unos gesticuladores hipócritas.³⁹²

En la metapieza que pone en obra, en el texto dramático del autor-Usigli, César Rubio, personaje-creador, escoge de una vez la actitud del escritor-dramaturgo que considera las palabras como signos y no como cosas. Sartre subraya: "Porque la ambigüedad del signo implica que se puede atravesarlo a su voluntad como un cristal y perseguir a través de él la cosa significada o volver su mirada hacia la realidad y considerarlo como objeto."³⁹³

La semiosis teatral se define, por lo tanto, como una semiosis literaria que nos ofrece una lectura privilegiada de lo real en la medida en que, librada de las coacciones de la comunicación ordinaria, los signos funcionan en ella como un "cristal", un espejo de la realidad, con la condición de que el escritor quiera respetar y utilizar su transparencia. Y se sabe, con Sartre, que a diferencia del poeta, el escritor, -dramaturgo, novelista o ensayista- "es un hablador: designa, nombra, ordena, niega, llama la atención, suplica, insulta, persuade, insinúa"³⁹⁴ y agrega: "El arte de la prosa se ejerce sobre el discurso, su materia es naturalmente significante: es decir que las palabras no son primero objetos, sino designaciones de objetos. No se trata de saber si gustan o disgustan por ellos mismos, pero sí indican correctamente cierta cosa del mundo o cierta noción."³⁹⁵

Para concluir, nos parece que la especificidad literaria de la semiosis teatral debe ser descubierta en el funcionamiento de ciertos signos, los signos interpretantes -tanto en lo que se refiere a los interpretantes de producción como lo que se refiere a los interpretantes de interpretación-. Cualquiera que sea la intención del emisor-autor del texto dramático y el modo de funcionamiento que impone a los signos de los cuales se sirve, mediante el intermediario de la puesta en escena y el trabajo de los comediantes, el decidir pertenece al receptor-espectador o lector, en último recurso.

Volvamos a tomar la terminología peirciniana que Gérard Deledalle ha explicitado en *Théorie et pratique du signe*, y que nos ha servido de modelo a lo largo de nuestro análisis de la semiosis de interpretación en Rodolfo Usigli:

- El interpretante inmediato, hemos dicho, es la legibilidad y la inteligibilidad del signo.

- El interpretante dinámico primero es la acción del signo sobre el lector-espectador. Es él quien hace aparecer el objeto-texto en comparación con el signo-letra.

- El interpretante dinámico segundo es la manera propia al lector espectador de recibir el signo-letra y de remitirlo al objeto-texto, ya no sólo según las informaciones que le son dadas, sino según su visión del mundo, su cultura.

Pero esos tres interpretantes sólo funcionan cuando un interpretante final les permite la desencodificación del signo según un protocolo de lectura del espectáculo teatral que el lector-espectador acepta o rehúsa: es finalmente él, el lector-espectador, quien decide su propia semiosis. Y esa decisión se vuelve posible por las condiciones de interpretación y de producción que constituyen el discurso del lector-espectador como el del autor-emisor. El signo inviste el discurso del cual caracteriza el funcionamiento como una práctica cultural y social que debemos analizar ahora.

Lo esencial para nosotros, en este momento del análisis, es el haber mostrado cómo la noción de interpretante peirceano podía superar el sentido de una interpretación tanto psicologista como demasiado referencial. Como lo observa Umberto Eco, en *La structure absente*, a partir del momento en que los interpretantes son signos exteriores asociados por consenso social a otros signos, entonces el análisis del contenido de toda expresión se vuelve una operación cultural referida a producciones comprobables: "Es la idea de interpretante, la que puede transformar la semiótica en una ciencia rigurosa de los fenómenos culturales librándola de las metafísicas del referente".³⁹⁶

Notas

¹ Cf. Jakobson, Roman, *op. cit.*, p. 40: "Ya en 1867, Ch. S. Peirce, quien, lo repito, debe ser considerado como un auténtico e intrépido precursor de la lingüística estructural, había establecido rotundamente el carácter lingüístico de la semántica. Como decía, el signo para ser entendido -y en particular el signo lingüístico- exige no sólo que dos protagonistas participen del acto de palabra, sino que necesita además un interpretante. Según Peirce, la función de ese interpretante la cumple otro signo, o un conjunto de signos, que se ofrece conjuntamente a dicho signo, o que podría ser sustituido".

² Bruzy, Claude, "Les sémioses du théâtre", *Degrés*, Bruxelles, núm. 31, 1982, p. e1-e11 (p. e2.)

³ Usigli, Rodolfo, "Una comedia Shaviana": 'Noche de estío', *Teatro completo*, México, FCE, t. III, 1979, p.303-416, p. 410. Cf. "La técnica dramática, como en el sentido de penetración en los problemas del hombre, son fruto de una experiencia humana y social", en "Tres comedias y una pieza a tientas", *Teatro completo*, ed.cit., III, p. 279-297, p. 297.

⁴ Bühler, Karl, *Théorie de la langue: la Fonction représentative de la langue*, Iéna, edit. Gustav Fisher Verlag, 1934, p. 183; citado en: Pavis, Patrice, *op.cit.*, p. 127.

⁵ Usigli, Rodolfo, *Itinerario del autor dramático*, México, La Casa de España, 1940.

⁶ Usigli, Rodolfo, *La anatomía del teatro*, México, Ecuador 0 0'0", 1967 (escrito en México del 20 al 23 de agosto de 1939, primera publicación en *El Nacional*, México, 1947, cf. Bibliografía).

⁷ Esos diferentes prólogos o epílogos han sido reunidos en el tomo III de *Teatro completo*, ed. cit., de Rodolfo Usigli, en 1979.

⁸ Usigli, Rodolfo, *Itinerario del autor dramático*, ed. cit., p. 7.

⁹ En 1932, Usigli funda y dirige el "Teatro radiofónico" hasta 1934, luego cuando vuelve de Yale donde estudia, en 1936, las técnicas dramáticas gracias a una beca de la fundación Rockefeller, funda y dirige "La escuela de teatro de la Universidad de México" en 1937, de la cual recuerda el carácter efímero en *Conversaciones y encuentros*, México, Novaro, p. 136, y la aventura en "A propósito de 'Vacaciones I y II' y otros propósitos o despropósitos", *Teatro completo*, t. III, ed. cit., p. 601: "Fundé en 1937 la Escuela de teatro de la Universidad. Llamé a Villaurrutia, a Francisco Monterde, a Agustín Lazo, a Enrique Jiménez Domínguez, a José Manuel Ramos y a otros a colaborar en aquel nuevo sueño dando dos clases a la semana por sesenta pesos al mes. Héroes todos. Yo tenía la dirección y tres cursos por el mismo sueldo. Julio Bracho, al margen de la escuela pero al amparo universitario, pudo organizar representaciones [...] en tanto que yo director titular de la escuela, no logré presentar nada por deficiencias de presupuesto [...] El experimento duró sólo el año de 1937 porque como lo he apuntado en otra parte, el teatro lo hacían los dirigentes universitarios". Dirige la

sección teatral del departamento del Palacio de Bellas Artes de 1938-39 y crea "el Teatro de Medianoche" 1939-1940.

¹⁰ Usigli, Rodolfo, *Anatomía del teatro*, ed. cit., p. 29 (el subrayado es nuestro).

¹¹ *Idem.*, p. 29.

¹² Usigli, Rodolfo, "el Presidente y el Ideal: Advertencia", *Teatro completo*, ed. cit., t. III, p. 417-423, p. 420: "Un prólogo, cuya artificialidad no me parece aún lo bastante artificial para su objeto, destinado a ilustrar al público, con ayuda de un espectacular sistema de luces y de sonidos".

¹³ Usigli, Rodolfo, *Itinerario del autor dramático*, edit. cit., p. 9 (el subrayado es nuestro).

¹⁴ "Los géneros fundamentales del teatro son la tragedia y la comedia, originadas en las ceremonias religiosas y en los festivales dionisiacos de Grecia, y de su mezcla ha resultado una tercera forma: la tragicomedia" (p. 9, *Itinerario del autor dramático*). Añade la farsa, la sátira, la pieza, el melodrama y el sainete.

¹⁵ Usigli, Rodolfo, *Itinerario del autor dramático*, ed. cit., p. 9.

¹⁶ *Idem.*, p. 11.

¹⁷ Souriau, Etienne, *op. cit.*, p. 48.

¹⁸ Usigli, Rodolfo, *Itinerario del autor dramático*, ed. cit., p. 11.

¹⁹ Souriau, Etienne, *op. cit.*, p. 18.

²⁰ Usigli, Rodolfo, *Itinerario del autor dramático*, ed. cit., p. 11-12.

²¹ *Idem.*, p. 24.

²² *Idem.*, p. 12.

²³ *Idem.*, p. 12.

²⁴ *Idem.*, p. 13, cf. infra "el actor" y el "personaje".

²⁵ *Idem.*, p. 13.

²⁶ *Idem.*, p. 14.

²⁷ *Idem.*, p. 15-16.

²⁸ *Idem.*, p. 16.

²⁹ Cf. López Pinciano.

³⁰ *Op. cit.*, p. 26: "La anatomía del teatro, escribe Usigli, se asemeja a la humana y tienen sitio en la cabeza los técnicos y el crítico que piensa; los oídos, los ojos y el estómago son el público, y la nariz que olfatea, el empresario; la garganta y la lengua el actor; los pies, el edificio asentado y móvil a la vez; y las manos los tramoyistas y utileros. Pero el autor es la sangre y la respiración". (*Anatomía del teatro*, p. 26).

³¹ Usigli, Rodolfo, *Itinerario del autor dramático*, ed. cit., p. 17.

³² *Idem.*, p. 28.

³³ *Idem.*, p. 21-22.

³⁴ *Idem.*, p. 26.

³⁵ *Idem.*, p. 26. Esta idea de convocar de alguna manera la escena para dar vida al texto dramático está presente ya en *L'esthétique* de Hegel: "El poeta, escribe, para dar a la obra su carácter verdaderamente dramático ha de tener ante sus ojos la ejecución escénica: ver a sus personajes librarse a acciones reales y oírlos expresarse en consecuencia." (p. 360, ed. cit.).

³⁶ *Idem.*, p. 27.

³⁷ Ingarden, Roman, "Les Fonctions du Langage au Théâtre", *Poétique*, Paris, 1971, VIII, p. 532-533.

³⁸ *Ibidem*, p. 533.

³⁹ *Op. cit.*, p. 152-154 (act. I, esc. I).

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, ed. cit., p. 156.

⁴² *Idem.*, p. 156-157 et p. 193.

⁴³ Usigli, Rodolfo, *México en el teatro*, México, Imprenta Mundial, 1932, p. 16. Y añade: "Puede suponerse, sin embargo, que si estas composiciones han llegado a la actualidad con pasaporte de himnos es porque "en el canto entonaban dos un verso y les respondían todos", y porque tal vez, al suprimirse las grandes ceremonias nativas, siguieron siendo recitadas en forma de monólogos para su conversación a través de los tiempos." p. 17.

⁴⁴ Cortés, Hernán, *Cartas de relación de la conquista de México*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932. En su tercera carta dirigida al emperador Carlos V, Cortés se refiere a una especie de teatro (espacio escénico/tablado) que había sobre la plaza del mercado de Tlatelolco: "Como teníamos muy poca pólvora, habíamos puesto en plástica [...] de hacer un trabuco [...] y llevóse a la plaza del mercado para lo asentar en *uno como teatro* que está en medio della, fecho de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estadios y medio, y de esquina a esquina habrá treinta pasos; el cual tenían ellos para cuando hacían algunas fiestas y juegos, que los representantes dellos ponían allí porque toda gente del mercado y los que estaban en bajo y en cima de los portales pudiesen ver lo que se hacía [...]". Acosta, S, J., José de, *Historia natural y moral de las Indias*, Madrid, 1894.

⁴⁵ Garcidueñas Rojas, José, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, Sep Setentas, 1973, p. 170.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 171: "De esas casas, al finalizar el siglo XVI sólo existía una, pues en el acta de Cabildo del 26 de abril de 1599 dice que se encargó a los comisarios de las fiestas que, para ayuda de las mismas, fueran a pedir al virrey les concediera "cierta parte de la Pincion que tiene echada en la casa de comedias a los recitantes y dueños de la casa."

⁴⁷ *Idem.*, p. 185.

⁴⁸ Usigli, Rodolfo, *México en el Teatro*, ed. cit., p. 139.

⁴⁹ Meyran, Daniel, "Les accultureurs: antialcoolisme, défanatisme et théâtre au Mexique (1929-1930)", *Caravelle*, Toulouse, 1977, núm. 28, p. 259-274.

⁵⁰ Usigli, Rodolfo, *México en el Teatro*, ed. cit., p. 125.

⁵¹ *Idem.*, p. 127-128: "En realidad, subraya Usigli, es en el año de 1923 cuando se inician los más importantes movimientos del teatro en México, movimientos que a pesar de los intervalos que los separan, por la presencia en casi todos ellos de las mismas personas, equivalen a un mismo esfuerzo prolongado durante los diez años subsiguientes". p. 127.

⁵² "Estado de secreto", obra representada en el teatro Degollado de Guadalajara (1936). "Medio tono", representada en el Palacio de Bellas Artes en noviembre (1937). "La mujer no hace milagros", en el teatro Ideal en octubre (1939). "Sueño de día", en el teatro Radiofónico en abril (1939). "Vacaciones P", en el teatro Rex, en marzo (1940). "La familia cena en casa", en el teatro Ideal, en diciembre (1942). "Otra primavera", en

el teatro Virginia Fábregas, en agosto (1945). "Corona de sombra", en el teatro Arbeu, en abril (1947). "El gesticulador", en el Palacio de Bellas Artes, en mayo (1947). "Noche de estío", en el teatro Ideal, en julio (1950). "Los fugitivos", en el teatro Arbeu, en julio (1950). "El niño y la niebla", en el teatro del Caracol, en (1951). "Aguas estancadas", en el teatro Colón, en enero (1952). "La función de despedida", en el teatro Ideal, en abril (1952). "Jano es una muchacha", en el teatro Colón, en junio (1952). "Un día de estos...", en el teatro Esperanza Iris, en enero (1954). "Corona de fuego", en el teatro Xola, en septiembre (1961). "Corona de luz", en el teatro Hidalgo, en enero (1969).

⁵³ Cf. *supra*.

⁵⁴ Ubersfeld, Anne, *L'Ecole du spectateur*, ed. cit., p. 55-58 "Espacio dramático que no es fundamentalmente distinto del espacio novelesco sino que ese último no supone la distinción escénica - no escénica, presencia-ausencia." p. 58.

⁵⁵ *Idem.*, p. 53.

⁵⁶ Usigli, Rodolfo, "Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática", *El gesticulador*, México, OEN, 1972, p. 171.

⁵⁷ Usigli, Rodolfo, "Las madres", *Teatro completo II*, ed. cit., p. 634.

⁵⁸ Usigli, Rodolfo, "Antesala para la última puerta", *Teatro completo III*, ed. cit., p. 426-427. "[...] Mi familia ocupaba una vivienda en la primera calle de San Juan de Letrán (actual local del Cine Teresa) donde yo nací." p. 427.

⁵⁹ Usigli, Rodolfo, "Las madres", *Teatro completo II*, ed. cit., p. 634.

⁶⁰ *Idem.*, p. 634.

⁶¹ *Idem.*, p. 634.

⁶² *Idem.*, p. 635.

⁶³ *Idem.*, p. 635.

⁶⁴ *Idem.*, p. 635.

⁶⁵ *Idem.*, p. 636.

⁶⁶ *Idem.*, p. 643-644.

⁶⁷ *Idem.*, p. 665.

⁶⁸ *Idem.*, p. 706.

⁶⁹ Película por episodios que cuenta las aventuras de un grupo de revolucionarios, "bandidos de grandes caminos" que obraban en la ciudad de México durante los primeros años de la Revolución. Aquella banda aterrorizaba a la burguesía de la capital.

⁷⁰ *Op. cit.*

⁷¹ *Op. cit.*

⁷² Ubersfeld, Anne, *L'Ecole du Spectateur*, ed. cit., p. 70.

⁷³ Usigli, Rodolfo, *Las madres*, ed. cit., p. 645 Usigli se da a ver, se pone en escena de la misma manera en "El Caso Flores", *Teatro completo III*, p. 198-225. Evoca su niñez y las molestias que le causó su estrabismo congénito: "El cliente segundo: [...] Para mí las impresiones del niño moldean al hombre. Y si busco a aquel niño es para volver al origen del mal y acabar con un trauma que es un lastre para mí hasta ahora [...]" p. 205, y más adelante: "El Cliente Primero: [...] Epoca de la Revolución. Para aquellos niños hambrientos, empeñados en una lucha por sobrevivir y a quienes amamantaba con leche amarga aquella loba, un defecto físico tiene que haber sido algo grotesco, imperdonable... Supongo que él no podía jugar a la pelota por sus malos ojos, y que todos los

días le echaban en cara su inferioridad los compañeros... Me figuro que a diario lo llamaban bizco, ciego, biscorneto [...] p. 207-208.

⁷⁴ Usigli, Rodolfo, "Tres comedias y una pieza a tientas", *Teatro completo III*, ed. cit., p. 282 (el subrayado es nuestro).

⁷⁵ Usigli, Rodolfo, "Las madres", ed. cit., p. 645.

⁷⁶ Usigli, Rodolfo, "Tres comedias y una pieza a tientas", ed. cit., p. 282.

⁷⁷ *Idem.*, p. 282.

⁷⁸ *Idem.*, p. 284.

⁷⁹ Usigli, Rodolfo, "Las madres", ed. cit., p. 273.

⁸⁰ *Idem.*, p. 721.

⁸¹ Usigli, Rodolfo, "Tres comedias y una pieza a tientas", ed. cit., p. 290-291: "El francés vino a constituer, dice, mi lengua predilecta de fuga fuera de la incomprensiva realidad que me rodeaba." p. 290.

⁸² El teatro dentro del teatro está presente por todo en la obra teatral de Rodolfo Usigli, pero en particular le consagra: "La crítica de La mujer no hace milagros", "Vacaciones I" y "Vacaciones II", "Función de despedida", "Mientras amemos", "Los viejos", como *Mise en abyme* del trabajo del comediante y del dramaturgo.

⁸³ Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, ed. cit., p. 17.

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ *Idem.*, p. 20.

⁹¹ *Idem.*, p. 73.

⁹² *Idem.*, p. 75.

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ Lotman, Yuri, *La structure du texte artistique*, Paris Gallimard, 1973, p. 321.

⁹⁵ Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, ed. cit., p. 102.

⁹⁶ *Idem.*, p. 103.

⁹⁷ Paz Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1956, p. 36. Cf. también Meyran, Daniel, "Contribución al estudio del teatro mexicano: aproximación a El gesticulador", *Comunidad*, México, noviembre 1976, núm. 58, p. 609-617.

⁹⁸ Nos servimos de la expresión de Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, ed. cit.

⁹⁹ Los principales directores del teatro de Rodolfo Usigli fueron; Alfredo Gómez de la Vega, Ricardo Galyán, Seki Sano, y Luis G. Basurto.

¹⁰⁰ Ubersfeld, Anne, *L'Ecole du Spectateur*, ed. cit., p. 84.

¹⁰¹ Nombre dado al segundo anfiteatro, es decir al cuarto piso de gradas encima de los palcos de la orquesta. Eran frecuentados por el público popular, los "Enfants du Paradis" consagrados en el cine por Marcel Carné y Jacques Prévert.

¹⁰² En *El Nacional*, el 13 de abril de 1947; Max Aub dedica su crónica teatral a *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli, subraya su novedad escénica y su alcance dramático: "La obra consta de once cuadros. Tres suceden en 1927, los restantes de 1864 a 1867.

Los protagonistas no se apartan un sólo momento de la escena. El teatro, país de milagros, no los permite. Llevar a la escena "Corona de sombra" exige unos gastos que los ingresos normales de los teatros en México no alcanzarían a cubrir [...] Rodolfo Usigli con el señor De Wit intentó con ingenio lo que la ingeniería no le daba; un escenario doble aparece, se divide o desaparece al aire de unas cortinas de demasiado buen ver. Pero bastan para forjar la ilusión del transcurso del tiempo y salto de los lugares - Bruselas, Miramar, México, París, Roma. [...] Escrita y publicada en 1943, "Corona de sombra", ha tenido que esperar cuatro años para subir a las tablas. Lo ha logrado gracias al tesón y al empeño de su autor."...

¹⁰³ Usigli, Rodolfo, "Corona de sombra", ed. cit., p. 148.

¹⁰⁴ Usigli, Rodolfo, *Las tres coronas*, México, Porrúa, 1972 p. 237.

¹⁰⁵ Usigli, Rodolfo, "Corona de sombra", ed. cit., p. 160.

¹⁰⁶ *Idem.*, p. 220.

¹⁰⁷ *Idem.*, p. 161 y siguientes.

¹⁰⁸ Cf. también supra, papel de la iluminación en el sistema de signos de T. Kowzan y cf. los juegos de luces y sombras en "Mientras amemos", ed. cit., p. 566: "Es importante, que la iluminación escénica se disponga de modo que permita al público captar el juego fisionómico de los actores, a la vez que comunique convencionalmente la idea de que éstos no pueden verse con tanta claridad como los ve el público." p. 566.

¹⁰⁹ *Idem.*, p. 159.

¹¹⁰ *Idem.*, p. 160.

¹¹¹ *Idem.*, p. 161.

¹¹² *Idem.*, p. 190.

¹¹³ *Idem.*, p. 222.

¹¹⁴ Moles, Abraham, "Objet et Communciation", *Communications*, Paris, Seuil, 1969, núm. 13, p. 1-21 p. 5: "Un objeto es independiente y móvil. Un mueble no es más que un objeto ya que contrariamente a su etimología, es inmovil y generalmente, voluminoso. Un mueble sólo adquiere las calidades de objeto cuando se vuelve móvil, transportable o transportado, como un velador o una silla." p. 5

¹¹⁵ Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre, Termes et Concepts de l'Analyse théâtrale*, Paris Edit. Sociales, 1980, (cf.: Objeto).

¹¹⁶ Cf. *Supra*

¹¹⁷ Corvin, Michel, "La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral", *Degrés*, Bruxelles, 1978, núm. 13, p. C1-C23 p. 1.

¹¹⁸ *Op. cit.*

¹¹⁹ *Op. cit.*

¹²⁰ *Op. cit.*

¹²¹ *Op. cit.*

¹²² *Op. cit.*

¹²³ *Op. cit.*

¹²⁴ *Op. cit.*

¹²⁵ Corvin, Michel, art. cit., p. C4

¹²⁶ Cf. *Supra*

¹²⁷ Moles Abraham, Art. cit., p. 19.

¹²⁸ Baudrillard, Jean, "La morale des objets: Fonction - Signe et logique de classe", *Communications*, ed. cit., p. 23-49.

¹²⁹ *Op. cit.*

¹³⁰ *Op. cit.*, p. 494-495. Este objeto, marca de un cuadro de vida reaparece en el teatro de Usigli. Se vuelve a encontrar en *Aguas estancadas* (p. 657 al acto II, sc. 2) como en *El niño y la niebla* (p. 442, act. I, sc. 1). El uso del "florero" como objeto escénico permite descubrir la presencia femenina (Gabriela y la Señora Sierra, en *Medio tono*, o Sarah en *Aguas estancadas*): "Entonces retira las flores marchitas del florero, las deja en un taburete próximo a la chimenea, toma de la mesa las flores frescas que trajo a su entrada", p. 657 (ed. cit.) En *El niño y la niebla*, los floreros están vacíos: "...Y los floreros que soporta, sin flores" p. 442, ed. cit.

¹³¹ *Op. cit.*, p. 494-495.

¹³² Baudrillard, Jean, art. cit., p. 24.

¹³³ *Idem.*, p. 25 y p. 26: "Dicho de otra manera aún, todos los objetos están considerados en el compromiso fundamental de tener que significar, es decir otorgar el sentido social, el prestigio sobre el modo del *otium* y de la interpretación -modo arcaico y aristocrático con el cual trata de reanudar la ideología hedonista del consumo- y de someterse al fuerte consenso de la moral democrática, del esfuerzo, del hacer y del mérito".

¹³⁴ *Idem.*, p. 30: "En resumen, sobre el signo de los objetos, bajo el sello de la propiedad privada, hay siempre un proceso social continuo del valor que conllevan. Y los objetos son, en sí mismos por todo y siempre además de utensilios, los términos y la confesión de ese proceso social del valor."

¹³⁵ *Op. cit.*, p. 442.

¹³⁶ *Op. cit.*, p. 493.

¹³⁷ *Op. cit.*, p. 70.

¹³⁸ *Op. cit.*, p. 70. (El subrayado es nuestro.)

¹³⁹ *Op. cit.*, p. 493. (El subrayado es nuestro.)

¹⁴⁰ *Op. cit.*, p. 442. (El subrayado es nuestro.)

¹⁴¹ Moles, Abraham, art. cit., p. 1.

¹⁴² Chippendale, Thomas, ebanista inglés, nacido en Otley, Yorkshire 1718-1779, creó un estilo compuesto Luis XV "gótico" con influencia china, estilo apreciado por la burguesía naciente que en Inglaterra mantiene la tendencia barroca. Así se crea un *rocaille* inglés particular, con motivos extraños, góticos o chinos, estilo que alcanza su desarrollo con Chippendale y Johson. Esa tendencia será combatida a principios del siglo XVIII por el gusto paladino.

¹⁴³ Bordieu, Pierre, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, ed. Minuit, 1979, p. 31.

¹⁴⁴ Podemos aplicar el mismo tipo de análisis a otras obras como *El gesticulador* por ejemplo (cf. análisis del espacio escénico)

¹⁴⁵ Usigli, Rodolfo, *Anatomía del teatro*, ed. cit., p. 23.

¹⁴⁶ Baudrillard, Jean, art. cit., p. 33.

¹⁴⁷ La Reforma (1850-1867) fue un periodo histórico, marcado por la lucha para obtener el poder entre el partido conservador y el partido liberal y, sobre todo, por la

publicación de las *Leyes de Reforma*, de Benito Juárez, en julio de 1859. El Porfiriato, dictadura de Porfirio Díaz, duró 34 años de 1877 a 1911.

¹⁴⁸ Usigli, Rodolfo, *Voces (Diario de Trabajo 1932-1933)*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967, p. 295.

¹⁴⁹ Baudrillard, Pierre, art. cit., p. 34.

¹⁵⁰ *La familia cena en casa*, op. cit., p. 70.

¹⁵¹ *Idem.*

¹⁵² *El niño y la niebla*, op. cit., p. 442.

¹⁵³ *Medio tono*, op. cit., p. 493.

¹⁵⁴ *La familia cena en casa*, op. cit., p. 70.

¹⁵⁵ *El niño y la niebla*, op. cit., p. 442.

¹⁵⁶ *Op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁷ *Idem.*, p. 23.

¹⁵⁸ Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1984, p. 4.

¹⁵⁹ *Idem.*, p. 56.

¹⁶⁰ Brecht, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, t. I, 1970, p. 435.

¹⁶¹ Ubersfeld, Anne, *op. cit.*

¹⁶² *Idem.*, p. 48.

¹⁶³ Usigli, Rodolfo, *Función de despedida*, ed. cit., p. 259.

¹⁶⁴ *Idem.*, p. 297.

¹⁶⁵ Usigli, Rodolfo, "Introducción a *La familia cena en casa*", *Teatro completo*, México, FCE, t. III, 1979, p. 606-619 (p. 614).

¹⁶⁶ Usigli, Rodolfo, *Función de despedida*, ed. cit., p. 334.

¹⁶⁷ *Op. cit.*, p. 461-462.

¹⁶⁸ Usigli, Rodolfo, *La última puerta*, ed. cit., p. 405.

¹⁶⁹ *Idem.*, p. 420.

¹⁷⁰ Usigli, Rodolfo, *Mientras amemos*, en *Teatro completo*, ed. cit., t. I, p. 565-618.

¹⁷¹ *Ibidem.*, p. 578.

¹⁷² La escena de la bandeja con un vaso de jugo de naranja, en el acto II de *Función de despedida*, es una prueba y otro índice de la fragmentación de la obra. Asistimos al mismo proceso de reducción de la ilusión:

(Marina) lleva en las manos un plato sobre el cual hay un gran vaso de jugo de naranja. Camina de puntillas y, creyendo que Verónica duerme, tiene un gesto de consternación. Verónica abre los ojos, ve el vaso de jugo de naranja y se pasa la lengua por los labios reseca; pero, al sentir que Marina la mira, vuelve a cerrar los ojos...

Marina: Buenos días, señora (Verónica no responde. Marina permanece inmóvil, indecisa. Verónica levanta de nuevo la mano hacia el vaso, pero Marina no comprende y lo oculta un poco. Verónica se enfada).

Verónica: (con esfuerzo fingido) ¿Qué? ¿Quién es usted? ¿Qué cosa?

Marina: (muy turbada) Perdóneme usted, señora. Vine porque... soy la hija de los dueños de la casa. Vine porque me dijeron que... que no quiere usted comer nada. Y pensé que... (Verónica mueve negativamente la cabeza con énfasis). Un poco

de jugo de naranja no le hará mal... Y... (no sabe qué más decir. Verónica mueve otra vez la cabeza en sentido negativo, pero con menor subrayado. Marina cortada, se dirige a la puerta). Usted perdone.

Verónica: (Desesperada renuncia a fingir). Venga acá. (Transfigurada, Marina se vuelve; pero antes de acercarse hace intento de posar el vaso de jugo en la mesa de la derecha).

Verónica: Con el jugo. Marina: Sí, sí. (Demasiado tarde: Marina lo ha colocado en la orilla y el vaso cae al suelo. Verónica se enfada).

Verónica; (Terrible) Ummmmm.

Marina: (Nerviosa, risueña). Tengo más. Un segundo (sale ligeramente).

Verónica: Ya no quiero. ¡No Quiero Nada!

(En un segundo efecto, Marina está de vuelta con otro gran vaso de jugo y un trapo para enjugar el derramado en el suelo. De nuevo posa el vaso en la mesa).

Verónica: ¡Cuidado ahora! (act. 2, p. 271.).

Y el segundo vaso va a romperse de nuevo. La tragedia está consumada, estamos en la comedia. Se reduce la ilusión.

¹⁷³ Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, ed. cit.

¹⁷⁴ Duvignaud, Jean, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, París, Gallimard, 1965, p. 7.

¹⁷⁵ Ubersfeld, Anne, *L'école du spectateur*, París, edit, sociales, 1981, p. 164.

¹⁷⁶ Pavis, Patrice, *op. cit.*

¹⁷⁷ *Diccionario de la Lengua Española*, RAE, Madrid, 1970: "Comediante: 1) Actor y actriz. 2) Persona que para algún fin aparenta lo que no siente en realidad. Cómico, a: 1) Perteneciente o relativo a la comedia. 2) Decíase del que escribía comedias. Hoy sólo se aplica a que las representa. 3) Aplícase al actor que representa papeles jocosos. 4) Que puede divertir o excitar la risa".

¹⁷⁸ El traductor de la edición española del *Diccionario de Teatro*, de Patrice Pavis, señala en una nota el artículo "Actor": "La coexistencia de los sinónimos, *acteur* y *comédien*, es intransferible al castellano, por lo que hubo que reunir aquí textos contenidos bajo los dos términos en el original francés. No obstante, no se ha querido eliminar la problemática propia del ámbito cultural francés a que se refiere Pavis, que se encontrará también bajo el término intraducido de *comédien*." (p. 21 *Diccionario del Teatro*, Barcelona, edit. Paidós, 1984).

¹⁷⁹ En su: *Sémiotique: Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage*, París, Hachette, 1979, Greimas y Courtès definen así la noción de actor: "Actor: 1- Históricamente, el término actor ha ido sustituyendo de forma progresiva al de *personaje* (o *dramatis persona*) en aras de una mayor precisión y generalización (una alfombra volante o una sociedad comercial, por ejemplo, son actores), haciendo posible su empleo fuera del ámbito exclusivamente literario. 2- [...] El actor es una unidad léxica, de tipo nominal que, inscrita en los discursos, puede recibir, en el momento de su manifestación, vertimientos de sintáxis narrativa de superficie y de semántica discursiva. Su contenido semántico propio parece consistir, sobre todo, en la presencia del sema

de individualización que lo hace aparecer como una figura autónoma del universo semiótico...” (p. 7-8)

¹⁸⁰ Greimas, Algirdas, Julien, “Les actans, les acteurs et les figures”, *Du sens II*, París, Seuil, 1983, p. 49-66, p. 49.

¹⁸¹ Ubersfeld, Anne, *L'école du spectateur*, ed. cit., p. 165.

¹⁸² *Ibidem.*, p. 167.

¹⁸³ *Op. cit.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸⁷ Craig, Gordon (1872-1966), actor inglés, director, decorador, grabador, ilustrador, ensayista y editor de revistas. Su obra es una de las fuentes principales de la reforma artística del teatro tanto en lo referente a los decorados y trajes como a la escenografía y sus relaciones con el autor dramático y el actor. Para Craig, se debe evitar por encima de todo el acaparamiento del teatro por uno de sus artesanos, sea el autor o el actor que no es creador, imitador, factor de realismo. Propone pues remplazar al actor por una “supermarioneta”, especie de elemento móvil del decorado.

¹⁸⁸ Citado por Toussaint, Bernard, “Le jeu, l'acteur, le désir”, Kodicas, *Ars Semeiotica*, Amsterdam, edit. Benjamin, vol. 7, núm. 1/2, janv.-fév. 1984, p. 17-24, p. 17.

¹⁸⁹ Usigli, Rodolfo, *Anatomía del teatro*, ed. cit., p. 31. También dice: “Actuar es en rigor, un nacimiento” p. 21.

¹⁹⁰ *Idem.*, p. 32.

¹⁹¹ Hegel, G. W F “La poésie” en *Esthétique*, París, Aubier-Montaigne, 1965, p. 368. Hegel establece una diferencia en el trabajo del actor entre el drama clásico y el drama moderno: el actor-esponja de ayer, debe hoy dar prueba de personalidad.

¹⁹² Usigli, Rodolfo, *Anatomía del teatro*, ed. cit., p. 31.

¹⁹³ Diderot, Denis, “Le Paradoxe du Comédien” en *Oeuvres Esthétiques*, París, Garnier, 1968, pp 294-381, p. 306: A propósito de las cualidades primeras de un gran comediante, Diderot añade: “Yo le reclamo mucho juicio: necesito en este hombre un espectador frío y tranquilo; le exijo en consecuencia penetración y ninguna sensibilidad, el arte de imitarlo todo, o lo mismo, o viene a ser una aptitud igual a toda especie de caracteres y de papeles”.

¹⁹⁴ Usigli, Rodolfo, *Anatomía del teatro*, ed. cit., p. 33. En 1937, contestando a una encuesta de *Letras de México*, el comediante Alfredo Gómez de la Vega, dice, en el mismo sentido que Usigli: “El problema, pues, fundamental y urgente que hay que intentar resolver por todos los medios, es la formación de una nueva generación de actores. Y otro problema, no menos importante para el futuro del teatro en México: la formación de un nuevo público”. p. 1.

¹⁹⁵ Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 361.

¹⁹⁶ Rastier, François, *Essais de sémiotique discursive*, París, Mame, 1973, p. 83-150.

¹⁹⁷ Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, París, Garnier, 1978, 509 p.

¹⁹⁸ Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, ed. cit., p. 119.

¹⁹⁹ "Personaje: 1) Persona que desempeña un papel social importante y visible. 2) Cada una de las personas que figura en una obra teatral y que debe ser encarnada por un actor, una actriz". Diccionario *Robert*.

²⁰⁰ Usigli, Rodolfo, *Itinerario del autor dramático*, ed. cit., p. 13.

²⁰¹ Rousset, Jean, *Forme et signification*, Paris, Corti.

²⁰² Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

²⁰³ *Ibidem.*, p. 96 y p. 106.

²⁰⁴ Souriau, Etienne, *op. cit.*: Aunque la teoría de Propp de 1929 haya adelantado por varias décadas la obra de Souriau, fue este último el que ejerció la primera y más fuerte influencia sobre las investigaciones posteriores; fue sólo después de haber descubierto tardíamente los trabajos de Propp cuando se hizo la aproximación. La concepción de Souriau maduró sin la menor participación de Propp, que el estético francés no parecía conocer en 1950.

²⁰⁵ Marcus, Solomon, "Stratégie des personnages dramatiques", en *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, edit. Complexe, 1975, 196 p., p.73-89.

²⁰⁶ Souriau, Etienne, *op. cit.*, p. 7 y 8: "Pero si se nos reprocha el haber agravado ese resabio de álgebra, que existe seguramente en el teatro; así como por el esfuerzo de formulación excesiva y de incitar a los autores (particularmente a los jóvenes) a un formalismo o a un mecanismo deplorable; contestaremos que no hacemos y no vemos aquí nada de eso; y que aconsejando a veces al joven dramaturgo a aprender su oficio para no envilecer su genio, se causarían prejuicios más graves a la causa del arte". (p. 8).

²⁰⁷ *Idem.*, p. 55.

²⁰⁸ *Idem.*, p. 71.

²⁰⁹ Greimas, Algirdas, *La sémantique structurale*, ed. cit.

²¹⁰ Souriau, Etienne, *op. cit.*, p. 65.

²¹¹ *Idem.*, p. 65.

²¹² *Idem.*, p. 238.

²¹³ Greimas, Algirdas, Julien, *Du sens II*, ed. cit.

²¹⁴ Greimas, Algirdas, Julien, *Sémantique structurale*, ed. cit., p. 174.

²¹⁵ Greimas, Algirdas, Julien, y Courtès Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, ed. cit., p. 274.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 3. "...El concepto de actante, reemplaza ventajosamente, sobre todo en semiótica literaria, al término de personaje, pero también el de dramatis personae (Propp), ya que engloba no sólo a los seres humanos, sino también a los animales, los objetos o los conceptos..."

²¹⁷ Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, ed. cit., p. 124

²¹⁸ Usigli, Rodolfo, "La crítica de La mujer no hace milagros", *Teatro completo*, ed. cit., t. 1, p. 883-914.

²¹⁹ Greimas, Algirdas, Julien, *Du sens II*, ed. cit., p. 52-55.

²²⁰ Usigli, Rodolfo, "El presidente y el ideal", *Teatro completo I*, ed. cit., p. 217-350.

²²¹ Usigli, Rodolfo, "Vacaciones I" y "Vacaciones II", *Teatro completo II*, ed. cit.

²²² *Idem.*

²²³ Usigli, Rodolfo, "Las madres", *Teatro completo II*, ed. cit.

- 224 "La exposición", *Teatro completo II*, ed. cit.
- 225 Thibaud, Pierre, "Noms propres et individuation chez Peirce", *Etudes philosophiques*, Paris, 1983, p. 4-33.
- 226 Cf. 1419 en *Ecrits sur le signe*, ed. cit., p. 81
- 227 Cf. 7538, *Collected papers*, Ch. S. Peirce, citado por Thibaud, Pierre, art. cit.
- 228 Peirce, Ch. S., *Ecrits sur le signe*, ed. cit.
- 229 Deledalle, Gérard, *Théorie et pratique du signe*, ed. cit., p. 131.
- 230 Peirce, Ch. S., *Ecrits sur le signe*, ed. cit., p. 158.
- 231 Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, ed. cit.
- 232 Usigli, Rodolfo, *Jano es una muchacha*, ed. cit.
- 233 Peirce, Ch. S., *Ecrits sur le signe*, ed. cit., p. 163.
- 234 Thibaud, Pierre, art. cit.
- 235 Usigli, Rodolfo, *Corona de sombra*, ed. cit.
- 236 Usigli, Rodolfo, *Vacaciones I*, ed. cit.
- 237 Usigli, Rodolfo, *id.*
- 238 Usigli, Rodolfo, *Estado de secreto*, ed. cit.
- 239 Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, ed. cit.
- 240 Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, ed. cit.
- 241 Usigli, Rodolfo, *Noche de estío*, ed. cit.
- 242 Usigli, Rodolfo, *id.*
- 243 Usigli, Rodolfo, *Aguas estancadas*, ed. cit.
- 244 Usigli, Rodolfo, *La última puerta*, ed. cit.
- 245 Peirce, Ch. S., *Ecrits sur le signe*, ed. cit., (2249)
- 246 Abirached, Robert, *op. cit.*, p. 70.
- 247 Usigli, Rodolfo, "Introducción a la familia cena en casa", *Teatro completo III*, ed. cit., p. 614.
- 248 Diderot, Denis, *op. cit.* p. 328-329: "Garrick pasa la cabeza entre las dos hojas de una puerta, y, en el intervalo de cuatro a cinco segundos, su rostro pasa sucesivamente de la alegría loca a la alegría moderada, de esa alegría a la tranquilidad, de la tranquilidad a la sorpresa, de la sorpresa al asombro, del asombro a la tristeza... ¿Ha podido sentir su alma todas esas sensaciones y ejecutar, de concierto con su rostro, esa especie de escala? p. 328.
- 249 *Ibid.*, p. 329.
- 250 *Idem.*, p. 371.
- 251 *Idem.*, p. 329.
- 252 Sartre, Jean Paul, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, 382 p., p. 204.
- 253 Diderot, Denis, *op. cit.*, p. 313.
- 254 Sartre, Jean Paul, *op. cit.*, p. 200.
- 255 Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1972, 196 p.
- 256 Usigli, Rodolfo, "Epílogo sobre la hipocresía del mexicano", *El gesticulador*, ed. cit., p. 111-162.
- 257 Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, México, FCE, 1958, 462 p.
- 258 Usigli, Rodolfo, "Sueño de día", *Teatro completo II*, ed. cit., p. 7-21.
- 259 Usigli, Rodolfo, "Aguas estancadas", *Teatro completo I*, ed. cit., p. 619-674.

- ²⁶⁰ Usigli, Rodolfo, *op. cit.*
- ²⁶¹ Usigli, Rodolfo, "Breve noticia a Mientras amemos", *Teatro completo III*, ed. cit., p. 447-451, (p. 449).
- ²⁶² Usigli, Rodolfo, "Mientras amemos", ed. cit., p. 575-576.
- ²⁶³ *Idem.*, p. 577.
- ²⁶⁴ *Idem.*, p. 587-588.
- ²⁶⁵ *Idem.*, p. 613.
- ²⁶⁶ *Idem.*, p. 614.
- ²⁶⁷ Abirached, Robert, *op. cit.*, p. 71.
- ²⁶⁸ Peirce, Ch. S., *Collected papers*, 4132.
- ²⁶⁹ Cf. *supra*.
- ²⁷⁰ Marty, Robert, "Interpretant versus Productant", en *Actes du Colloque de Sémiotique et Pragmatique*, Perpignan, 1983.
- ²⁷¹ Ubersfeld, Anne, *L'École du Spectateur*, ed. cit., p. 305.
- ²⁷² Usigli, Rodolfo, "Una comedia shaviana", "Noche de estío", en *Teatro completo*, México, FCE, 1979, t. III, p. 410. (El subrayado es nuestro)
- ²⁷³ *Idem.*, p. 416 (El subrayado es nuestro).
- ²⁷⁴ Usigli, Rodolfo, "Un día de éstos, prólogo", en *Teatro completo*, t. III, ed. cit., p. 747-748.
- ²⁷⁵ Sartre, Jean Paul, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, Coll. Idées 382 p. 95 (El subrayado es nuestro).
- ²⁷⁶ Deledalle, Gérard, *Théorie et pratique du signe*, ed. cit., p. 29-40.
- ²⁷⁷ Thibaud, Pierre, "La Notion Peircéenne d'Interpretant", *Dialectica*, Paris, 1983, p. 4-33, p. 4.
- ²⁷⁸ Eco, Umberto, *La Structure Absente*, ed. cit., p. 64-65.
- ²⁷⁹ Riffaterre, Michaël, *Sémiotique de la Poésie*, Paris, Seuil, 1983, 256 p.
- ²⁸⁰ *Ibidem*, p. 107. (Subrayado en el texto).
- ²⁸¹ Riffaterre, Michaël, "Sémiotique Intertextuelle: 'Interpretant in 'Rhétoriques Sémiotiques'", *Revue d'Esthétique*, Paris, UGE, 1979, núm. 1/2, 444 p. (coll. 10-18), p. 128-150, p. 133.
- ²⁸² Greimas define así el concepto de literalidad: "Si se admite que el discurso literario constituye una clase autónoma en el interior de una tipología general de discursos, su especificidad puede ser considerada ya sea como la meta última (que sólo se alcanzará por etapas) de un metadiscurso de investigación, ya sea como un postulado a priori que permite circunscribir por adelantado el objeto de conocimiento apuntado. Según Jakobson que ha optado por esta última actitud: "el objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la literaridad", es decir lo que autoriza distinguir lo que es literario de lo no literario". *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, ed. cit., p. 214.
- ²⁸³ Riffaterre, Michaël, art. cit., p. 133.
- ²⁸⁴ *Ibidem*, p. 134. Riffaterre precisa: "El interpretante, lazo entre lo ya-dicho del intertexto y la re-escritura que es el texto, tiene pues como función engendrar la manera de esa re-escritura y dictar sus reglas de desciframiento. Inseparable del interpretante léxico, el interpretante textual es el eslabón que une la palabra, unidad semiótica."
- ²⁸⁵ Riffaterre, Michaël, ed. cit., p. 16-17 y art. cit., p. 131-132.

²⁸⁶ Remitimos aquí a nuestro análisis de semiosis de producción y de representación. Esta totalización se encuentra en la puesta en espacio escénico, en los decorados, en el objeto escénico, en el trabajo de los comediantes y también en el trabajo del espectador.

²⁸⁷ Deledalle, Gérard, *Ecrits sur le Signe*, ed. cit., p. 221.

²⁸⁸ Deledalle, Gérard, *Théorie et Pratique du Signe*, ed. cit., 120.

²⁸⁹ *Idem*, p. 120.

²⁹⁰ Peirce, Ch. Sanders, en *Ecrits sur le Signe*, ed. cit., p. 189.

²⁹¹ *Idem*, p. 189.

²⁹² Demarcy, Richard, "Le Spectateur face à la représentation théâtrale", *Travail théâtrale*, Paris, 1970, p. 44-54.

²⁹³ Peirce, Ch. Sanders, citado por Deledalle, Gérard en *Théorie et pratique du signe* ed. cit., p. 150. De ahí el carácter indicial de cualquier signo en la medida en que el símbolo necesita un índice para remitirse a un objeto.

²⁹⁴ Peirce, Ch. S., "Lettre à Lady Welby" en *Ecrits sur le Signe*, ed. cit., p. 53.

²⁹⁵ *Id.*

²⁹⁶ *Id.*

²⁹⁷ Recanati, François, *La Transparence et l'Enonciation*, Paris, Seuil, 1979.

²⁹⁸ Peirce, Ch. S., en *Ecrits sur le Signe*, ed. cit., p. 190.

²⁹⁹ *Id.*

³⁰⁰ Usigli, Rodolfo, "Discurso por un teatro realista" en *Teatro completo III*, ed. cit., p. 439.

³⁰¹ Nos servimos de la expresión de Anne Ubersfeld.

³⁰² Usigli, Rodolfo, *idem*, p. 446.

³⁰³ Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, ed. cit., p. 330.

³⁰⁴ Se notará la elección del teatro Ideal, apodado "Casa de la Risa", o del teatro Lírico, en oposición al Palacio de Bellas Artes.

³⁰⁵ Cf. La crítica de "La mujer no hace milagros" donde las risas de los espectadores que vienen de la escena (teatro en el teatro) son algunos de los diversos rompimientos de la ilusión.

³⁰⁶ Usigli, Rodolfo, *Anatomía del teatro*, ed. cit., p. 26.

³⁰⁷ *Idem*. (El subrayado es nuestro). Hablando de los actores y del público y siguiendo la metáfora, Usigli escribirá en "Teatro en lucha", *Hoy*, México, 1943, p. 62-63: "Es decir actores, gargantas y no orejas. Las orejas pertenecen de derecho al público. La oreja del público es el gran caracol de todos los tiempos".

³⁰⁸ Usigli, Rodolfo, "Addenda después del estreno", en *Teatro completo III*, ed. cit., p. 736.

³⁰⁹ *Idem*.

³¹⁰ Usigli, Rodolfo, "Un día de éstos..." en *Teatro completo III*, p. 745-772, p. 748.

³¹¹ *Idem*.

³¹² Desarrollamos el análisis correspondiente *infra*, en el cuarto capítulo de nuestro estudio; "El discurso teatral", "discurso del teatro sobre el teatro".

³¹³ Remitimos a nuestro artículo: "Luigi Pirandello et le théâtre mexicain contemporain 1930-1950: Une aventure idéologique", en *Le Théâtre Mexicain Contemporain*, Cahiers du CRIAR, Rouen, 1987, núm. 7, p. 59-84.

³¹⁴ Helbo, André, *Sémiologie de la Représentation*, Bruxelles, edit. Complexe, 1975, 196 p., p. 16-17.

³¹⁵ Nos referimos aquí a la definición que dan Greimas y Courtés del adjetivo "cognitivo": "El adjetivo "cognitivo" sirve de término especificador en semiótica, remitiendo a diversas formas de articulación del saber-producción, manipulación, organización, recepción, etc...". *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, ed. cit., p.40.

³¹⁶ Riffaterre, Michaël, *Op. cit.*, p. 207: "Ya que la lectura es un proceso restrictivo, la interpretación del lector consiste en pasar revista a los lugares comunes del sociolecto, en poner en práctica su conocimiento de ejemplos repetidos, en volver a encontrar rápidamente formas y símbolos consagrados a todo esto a través de la interferencia del intertexto. La interpretación no es nunca definitiva".

³¹⁷ Usigli, Rodolfo, "Doce notas" en *Teatro completo III*, ed. cit., p. 478-494.

³¹⁸ *Idem.*, p. 532-535.

³¹⁹ *Idem.*, p. 495-531.

³²⁰ *Idem.*, p. 536-566.

³²¹ *Idem.*, p. 567-569.

³²² Usigli, Rodolfo, "Gaceta de Clausura...", en *Teatro completo III*, ed. cit., p. 536.

³²³ "Al iniciar la importante revista *El hijo pródigo* (1943) Octavio Barreda me pidió la pieza para publicarla en tres inserciones, en los tres primeros números." Usigli, *Idem.*, p. 540.

³²⁴ Usigli, Rodolfo, *id.* p. 541: "designado el nuevo gabinete, una noche, en algún lugar público, me encontré con Alfredo Gómez de la Vega. Separándose de su grupo se acercó a mí, me abrazó, y me dijo que el director del flamante Instituto Nacional de Bellas Artes le había ofrecido la jefatura del Departamento de Teatro y que él había aceptado poniendo como condiciones inseparables el estreno de *El gesticulador* y la formación de la compañía titular de comedia del Palacio de Bellas Artes.

³²⁵ *Idem.*, p. 541.

³²⁶ Carta inédita a Alfonso Reyes.

³²⁷ Usigli, Rodolfo, *Teatro completo III*, ed. cit., p. 541.

³²⁸ *Idem.*

³²⁹ Cf. Antonio Magaña Esquivel, *Medio siglo de teatro mexicano*, México, INBA, 1964, 178 p., p. 118.: "El Palacio de Bellas Artes, gran monumento heredado del porfirismo, acogió al antiguo Departamento de Bellas Artes: pero no acrece, por varios años, las posibilidades del teatro mexicano, hasta que aquel Departamento, tras de cambiar su rubro y denominarse por un tiempo Dirección Extraescolar y Estética, se transforma en diciembre de 1946 en el Instituto Nacional de Bellas Artes y adopta a partir de Enero de 1947, y conforme a la ley que lo creó, su actual y fecunda actitud estimulante y promotora."

³³⁰ "Carranclanes" significa peyorativamente "carrancistas" o partidarios del general y presidente Venustiano Carranza.

³³¹ Salvador Novo, entonces director del Departamento de Literatura le sucede (1947-1952). Los Directores del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) fueron de

1947 a 1964: Carlos Chávez (1947-1952), Andrés Iduarte (1952-1954), Miguel Alvarez Acosta (1954-1958), Celestino Gorostiza (1958-1964).

³³² Usigli, Rodolfo, *Teatro completo III*, ed. cit., p. 457.

³³³ Pacheco, J. E., "Rodolfo Usigli: la Indignación y el Amor", *Los Universitarios*, México, UNAM, 1981, núm 190, p. 11- 13, p. 13.

³³⁴ Usigli, Rodolfo, *Teatro completo III*, ed. cit., p. 552.

³³⁵ *Idem.*, p. 535-536.

³³⁶ Unos días después del estreno, Usigli fue agredido por Salvador Novo en los pasillos del Palacio de Bellas Artes. Usigli jamás pronunció el nombre de su agresor sino por apodos tales como "el judas de cartón" o "el maricón del INBA". Alfonso Taracena alude a ese episodio en su obra, *La vida en México*, bajo Miguel Alemán, México, Editorial. Jus, 1979, p. 119, quien escribe relatando el encuentro entre Andrés Iduarte, profesor a la Universidad de Colombia, y el Presidente Miguel Alemán durante su viaje a Washington en mayo de 1947: "Seguramente Alemán e Iduarte comentaron lo que acababa de suceder en México entre Salvador Novo y Rodolfo Usigli, a raíz de una conversación que habían tenido en el camerino de Alfredo Gómez de la Vega. A Usigli no le agradó lo que Novo dijo de su obra *El gesticulador*, respecto a que hubiera tenido más éxito en el "Lírico", y respondió con unas frases fuertes. Por la noche al salir del Palacio de Bellas Artes, Usigli oyó pronunciar su nombre, y al volverse, Novo lo golpeó. Se levantó del suelo y vio que había sido Novo su agresor. "Venga acá. No huya" le gritó, pero Novo no regresó. Después explicó Novo que no había huido en la oscuridad y que Usigli hubiera querido que el pistolero de un general lo hubiera agredido, porque le gusta mucho la publicidad. Aparte de que aseguró que no le había pegado por detrás (algo sagrado por Salvador) a no ser que Usigli tuviera la quijada en la espalda. "Es un palillo a la crema -comentó Novo- un paranóico", Usigli a su vez concluyó: "No se puede estar de acuerdo con personas de costumbres equívocas". Rieron mucho sin duda, si tocaron el caso en su plática, el Licenciado Alemán y Andrés Iduarte."

³³⁷ Remitimos al artículo de Madeleine Cucuel, "Les Recherches théâtrales au Mexique 1923-1947", *Le Théâtre Mexicain contemporain*, ed. cit., p. 7-59.

³³⁸ Puesta en escena por "el Indio" Emilio Fernández, con Pedro Armendáriz en el papel de César Rubio.

³³⁹ Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, México, OEN, 1972, p. 221.

³⁴⁰ Magaña Esquivel, Antonio, "El Gesticulador" en *Letras de México*, México, abril de 1944, p. 4.

³⁴¹ Bergamín, José, "Simulación y originalidad", *Hoy*, México, oct. de 1941, p. 36-37.

³⁴² Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, ed. cit., p. 26 (act. I).

³⁴³ Deledalle, Gérard, *op. cit.*, p. 120.

³⁴⁴ *Idem.*, p. 21.

³⁴⁵ *Idem.*, p. 21.

³⁴⁶ *Idem.*, p. 121.

³⁴⁷ Usigli, Rodolfo, *Teatro completo III*, p. 548-549: "Cuando entramos en el Lido, de una mesa central se levantó ese gran escritor que es Martín Luis Guzmán a quien acompañaban la bailarina y escritora Nellie Campobello y otras personas y me tendió efusivamente los brazos pronunciando palabras de felicitación. Viniendo del autor de

El águila y la serpiente y de *La sombra del caudillo*, el gesto me halagó y me conmovió en grande. Poco después me di cuenta de que no había sido un gesto sino una gesticulación. En su número inmediato *Tiempo* sonó el halalí: "El Señor U..., funcionario del régimen...".

³⁴⁸ *Idem.*

³⁴⁹ *Idem.*

³⁵⁰ Deledalle, Gérard, *Op. cit.*, p. 121. Usigli subrayó siempre la importancia de la "revista" para el teatro mexicano por los cimientos populares que poseía: "desde que publiqué *México en el teatro* (1952), he sostenido que el teatro mexicano verdaderamente vivo es el de la revista, porque en él, en medio de sus fallas, repeticiones, cosas de mal gusto, exageraciones, alienta un espíritu crítico y palpita la vida del país. Una de las más grandes satisfacciones de esta aventura, y uno de los mejores homenajes que recibí, fue el estreno, en el teatro Tívoli, de *La gesticuladora*, de Guz Aguila, con Rosa Carmina y Rosita Barnés el 30 de mayo de 1947." (*Teatro completo III*; p. 556).

³⁵¹ Réthoré, Joëlle, "Les conditions de l'approche d'un texte littéraire, dans le contexte pédagogique: lecture et interprétation comme processus cognitifs", *Actes du Congrès de l'Association Internationale de Sémiotique*, Palerme, juin 1984.

³⁵² *Idem.*

³⁵³ *Idem.*

³⁵⁴ El espectador "lee" el texto espectacular a través de los signos representámenes: gestos, tonos, decorados...¿No propone Anne Ubersfeld "leer el teatro"?

³⁵⁵ Notemos que los conceptos de lectura y de interpretación están unidos estrechamente en el proceso semiótico.

³⁵⁶ Benveniste en *Problèmes de linguistique générale* (1974, p 43-67) distingue entre 1/ el sistema semiótico cerrado en sí mismo, y 2/ la dimensión semántica que abre el sistema sobre el mundo y el discurso, la situación y el intérprete.

³⁵⁷ Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, ed. cit., p. 26, acto I.

³⁵⁸ *Idem.*, p. 26.

³⁵⁹ El escándalo provocado por la representación de *Jano* es una muchacha en el teatro Colón, en junio de 1952 es una prueba. El crítico José Luis Martínez en "Un equívoco de Rodolfo Usigli", *México en la cultura*, 29 de junio del 52, p. 6 denuncia la obra en nombre de la moral como saber atestado: "Presentar un hacinamiento incongruente de abyecciones morales, anunciando que se va a presentar la verdad acerca de la "sexualidad del mexicano", y salpicar, por puro machismo, la obra de palabras gruesas, sólo para poner a prueba la amplitud de criterio del auditorio, es escándalo y mala fe" (p. 6)

³⁶⁰ Usigli, Rodolfo, *Teatro completo III*, ed. cit., p. 532-533. (El subrayado es nuestro).

³⁶¹ *Art. cit.*

³⁶² *Art. cit.*

³⁶³ Usigli, Rodolfo, *Teatro completo III*, ed. cit., p. 533.

³⁶⁴ *Idem.*, p. 534.

³⁶⁵ *Idem.*, p. 509.

³⁶⁶ *Idem.*, p. 527.

³⁶⁷ Expresión usada por Rodolfo Usigli en "El epílogo sobre la hipocresía del mexicano" escrito en 1938 y publicado al mismo tiempo que la obra por la editorial Stylo en 1977.

³⁶⁸ Usigli, Rodolfo, "Prólogo a *Las madres*", *Teatro completo III*, ed. cit., p. 773-774.

³⁶⁹ Nos servimos de la expresión de Joëlle Réthoré.

³⁷⁰ Usigli, Rodolfo, *Idem.*, p. 774.

³⁷¹ Usigli, Rodolfo, *Teatro completo III*, ed. cit., p. 464.

³⁷² *Idem.*, p. 463-464.

³⁷³ El 10 de octubre de 1947 Alfredo Gómez de la Vega reponía *El gesticulador* en el teatro Fábregas, alternando con *Topaze* de Marcel Pagnol. La sala estaba llena para la representación de *Topaze*, casi vacía para la de *El gesticulador* mientras que no quedaba un boleto por vender. La Federación de los Trabajadores del Teatro afiliados a la CTM (Confederación de Trabajadores Mexicanos) había decidido su boicot pensando que el autor se propuso ofrecer una semejanza y ultrajante entre César Rubio y su líder Vicente Lombardo Toledano. Dos años más tarde Usigli tendrá la explicación por boca de su amigo Andrés Iduarte: "Las palabras de Iduarte, nos dice, me abrieron la sencilla explicación del sabotaje decretado por la Federación Teatral: el líder se había creído aludido, sin leer ni ver la pieza, y había ordenado la maniobra a los dirigentes. ¿Por qué? A raíz del estreno en Bellas Artes, el caricaturista Freyre había publicado en *Excélsior* (21 de Mayo de 1947) su producción "Obra teatral (título)"; luego tres (demasiado) caricaturales gestos del líder, y, como leyenda, "El Gesticulador", en tres actos...". Sobre este informe, el líder había procedido, y sobre la fe de un informe semejante, también la inquisición me había quemado en el siglo XVII", en "Gaceta de clausura sobre *El gesticulador*", *Teatro completo III*, ed. cit., p. 560-561.

³⁷⁴ Cf. El artículo citado de José Luis Martínez "Un equívoco de Rodolfo Usigli", en *México en la Cultura*, 26/6/1952.

³⁷⁵ Usigli, Rodolfo, "Un día de éstos...", *Teatro completo III*, ed. cit., p. 460-544.

³⁷⁶ Gregorio, J.S., "Traven y Usigli", *Revista de la Universidad*, México, febrero de 1954, p. 15.

³⁷⁷ Riffaterre, Michaël, *op. cit.*, p. 207. Recordemos que "el sociolecto caracteriza el hacer semiótico en sus relaciones con la estratificación social", Greimas y Courtès, *Op. cit.*, p. 354.

³⁷⁸ Balibar, Etienne, et Macherey, Pierre, "Sur la littérature comme forme idéologique: quelques hypothèses marxistes", *Littérature*, Paris, Larousse, 1974, núm.13, p. 29-48, p. 29.

³⁷⁹ Bertrand, Marc, "Sémioses Littéraires", Kodikas, *Ars Semiotica*, Amsterdam-Philadelphie, 1984, núm. 1-2, p. 89-105.

³⁸⁰ Nos servimos de la expresión de Marc Bertrand.

³⁸¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1965, p. 217-218.

³⁸² Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, ed. cit., p. 21.

³⁸³ *Idem.*, p. 57.

³⁸⁴ Austin, J. L., *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

³⁸⁵ Usigli, Rodolfo, *Idem.*, p. 41.

386 *Idem.*, p. 51.

387 *Idem.*, p. 57.

388 *Idem.*, p. 85.

389 *Idem.*, p. 47.

390 Usigli justifica dos veces su visión teatral caracterizándola como producto del contexto histórico y social: a) En "Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática", *Teatro completo III*, ed. cit., p. 495- 531: "Un niño de una generación que vio morir seres humanos y arder cadáveres en la calle, que comió el pan ázimo y bebió el vinagre de la Revolución, que no tuvo escape romántico que la primera guerra mundial, y que, por esto, cree en la necesidad de la Revolución como idea, tiene, cuando menos, derecho a opinar." (p 503). b) En "El caso de *El gesticulador*", *Teatro completo III*, ed. cit., p. 533-535: "De mi infancia a mi juventud he vivido la vida mexicana en toda su intensidad, y he conocido a muchos revolucionarios. He presenciado, niño, el entusiasmo llameante de la causa enarbolado por Francisco I. Madero. He visto arder cadáveres en las calles durante la Decena Trágica [...] Sólo un hombre que no hubiera vivido esta tragedia -o que la hubiera vivido de espaldas y a ciegas- podía pensar que *El gesticulador* en el que confluyen todas las corrientes vivas de la Revolución Mexicana es una pieza antirrevolucionaria." (p. 533).

391 Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, ed. cit., p. 51.

392 *Idem.*, p. 84.

393 Sartre, Jean Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, 334 p., p.64.

394 *Idem.*, p. 70.

395 *Idem.*, p. 70.

396 Eco, Umberto, *La Structure Absente*, ed. cit., p. 66.

El discurso teatral

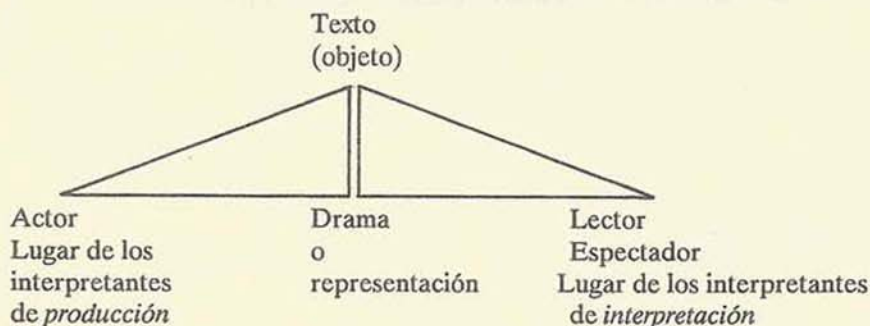
"Los grandes poetas dramáticos, sobre todo, son espectadores asiduos de lo que pasa alrededor de ellos en el mundo físico y en el mundo moral".

Diderot, *Paradoxe sur le Comédien* en *Oeuvres Esthétiques*, Paris, Garnier, 848 p. (p. 309).

"No se puede hablar de cualquier cosa en cualquier época".
Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 266 p. (p. 61).

Semiótica y análisis del discurso

Hemos mostrado en el capítulo precedente la pertinencia de la semiótica peirciniana en el análisis del fenómeno teatral, desde el texto del autor hasta la interpretación del espectador. Pusimos así en evidencia la semiosis de producción, de representación y de interpretación que pueden ser descritas como la fusión de dos fenómenos triádicos.¹



Estos dos fenómenos triádicos ponen en evidencia dos tríadas: una tríada de producción y una tríada de interpretación.

La primera triada describe la producción del espectáculo teatral y puede descomponerse así: "algo" está presente en la mente de un autor (ese "algo" le es sugerido por el objeto en el mundo, "algo" que de hecho es el producto de sus coacciones interpretantes). Ese "algo", que es de la naturaleza del pensamiento, va a caracterizar la representación, la cual pertenece a la naturaleza de los existentes y de los hechos.

La segunda tríada describe la interpretación de los espectadores: un existente (la representación) producido por el autor, relevado por todo el aparato teatral (director, decorador, actores, tramoyistas...) está presente en la mente del espectador. Pero una

vez en la oscuridad, con el telón levantado, hay algo más, que está presente en su mente (debido a la convención teatral). Por ejemplo, las réplicas de algún actor se atribuyen a cierto personaje el cual no tiene existencia real y que es ficticio. Sin embargo el espectador está plenamente consciente de ello.

Advertimos pues que el signo interpretante está presente al mismo tiempo en la encodificación como en la desencodificación. Aparece como un invariante de la caracterización semiótica. Es el signo interpretante, en sus diversas dimensiones, el que constituye el signo de las condiciones de posibilidad del discurso: las define y las rige. Paul Ricoeur escribe acertadamente en sus *Essais d'Herméneutique*: "Es en Ch. S. Peirce en el que buscaría un concepto de interpretación más próximo que el que la exégesis requiere, cuando pone en relación la interpretación con la tradición en el seno mismo del texto. Según Peirce, la relación de un signo con un objeto es tal que otra relación, la del interpretante con el signo puede injertarse sobre el primero; lo importante para nosotros es que esa relación de signo a interpretante es una relación abierta, en el sentido que siempre hay otro interpretante susceptible de mediatizar al primero".²

Así mismo, Granger, en su *Essai d'une philosophie du style*³ afirma que el interpretante evocado en el espíritu no puede ser una simple deducción que extraería del signo algo que estaría en él, y escribe: "El interpretante es un comentario, una definición, una glosa sobre el signo en su relación con el objeto. Es él mismo interpretación simbólica. La asociación signo-interpretante, por cualquier proceso que se realice, sólo puede efectuarse por la comunión, más o menos imperfecta de una experiencia entre el locutor y el receptor (...). Es siempre una experiencia que nunca se reduce perfectamente a la idea u objeto del signo del cual hemos dicho que era estructura. De ahí el carácter indefinido de los interpretantes de Peirce".⁴

El interpretante no es, como lo hemos subrayado, el sentido ni la significación del signo, sino que otorga el sentido y la significación: "Sólo es el medio, precisa Gérard Deledalle, el soporte primero, el lugar segundo y la regla tercera de la atribución del sentido y de la significación a un objeto que el signo lingüístico representa".⁵ De esa manera el sentido o la significación sólo llega a los signos por el uso que le damos en la práctica, en el mundo de los objetos, en nuestra actividad de discurso. El interpretante es pues el signo del discurso, le da su dimensión pragmática.

Estamos pues en el umbral del análisis de nuestro segundo presupuesto teórico, el discurso teatral, que enunciamos en nuestra introducción general, como producción textual, "llamamos texto a todo discurso fijado por la escritura" diría Paul Ricoeur,⁶ como proceso en sus relaciones con el contexto "extra-lingüístico", es decir como práctica "La práctica es la actividad considerada con su contexto complejo, y en particular las condiciones sociales que le dan significado en un mundo efectivamente vivido" escribirá Granger,⁷ y que envuelve al sujeto -autor, director, actores, espectadores- desde el momento en que toma parte del discurso. En cuanto se "efectúe como acontecimiento y sea entendido como significado" según la fórmula de Paul Ricoeur,⁸ o pueda ser "identificado en el proceso semiótico" como lo propone Greimas,⁹ consideramos que el discurso está siempre caracterizado por la semiosis, es semiosis en tanto sea proceso de producción, de representación y de interpretación del sentido.

Definiciones e hipótesis de trabajo

¿Qué entendemos por “discurso”? A partir de los trabajos de Régine Robin en 1973,¹⁰ y de Greimas en 1976,¹¹ es decir en la perspectiva de una aproximación estructuralista, se admite que entre los conceptos de lengua y de palabra que son sistemas de signos, existe una realidad intermedia: el discurso, que es también un sistema de signos. El discurso es un tipo de palabras, de signos comunes a una gran cantidad de individuos regidos por un subcódigo; hablaremos de un discurso administrativo, jurídico, religioso, político, científico, literario... Hemos definido anteriormente la semiosis teatral como una semiosis literaria, el discurso teatral de Rodolfo Usigli es una forma de discurso que caracterizamos como discurso literario, sometido a prácticas discursivas determinadas por prácticas sociales: “Es literatura el texto reconocido como tal, y es reconocido como tal precisamente en el tiempo y en la medida en que provoca prácticamente interpretaciones, críticas, “lecturas”. Es por esto que un texto puede dejar de ser realmente literario, o de volverse literario, en condiciones que en un principio no existían.”¹²

Esta es la alternativa que hemos decidido seguir porque define, de alguna manera, una postura materialista del problema que considera todo discurso, y el discurso teatral-literario en particular-, como una práctica discursiva inscrita en una práctica social de la cual es producto, posición claramente expuesta por Pierre Macherey en *Pour une théorie de la production littéraire*,¹³ y luego por Etienne Balibar y Pierre Macherey en el artículo *Sur la littérature comme forme idéologique: quelques hypothèses marxistes*,¹⁴ más que como una alternativa que privilegiaría una especificidad del discurso literario debido a propiedades intrínsecas de estructura y de funcionamiento definidos por un modo de producción y de formación original lo que determina una postura idealista del problema.

Ya no debemos buscar la especificidad literaria en la célebre pregunta, ¿qué es la literatura?, la cual se consume en querer descubrir desde el exterior una “literalidad” imposible, pero más bien en el funcionamiento de ciertos signos, particularmente los signos “interpretantes”, que hemos caracterizado como signos del discurso en la medida en que revelan las condiciones de producción. Además Greimas y Courtès acertadamente en su *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, dicen: “La producción de un discurso aparece como una selección continua de posibles y se abre camino a través de las redes de coerciones”.¹⁵ Son estas “redes de coerciones” las que mantienen nuestra actividad cognitiva y representativa en los límites de los campos semio-culturales que rigen a nuestro interpretante.

La aportación fundamental de Michel Foucault con *L'archéologie du savoir*¹⁶ y de Michel Pêcheux con *Les vérités de la palice*¹⁷ al conocimiento de las reglas de formación del discurso y de las prácticas discursivas, induce que debemos establecer *a priori* una distinción primera entre dos empleos del término discurso:

- el discurso concreto, empírico, asumido por un individuo determinado en una situación particular (el discurso de Rodolfo Usigli frente a la crítica, por ejemplo después de la representación de *El gesticulador*, o también el del personaje César Rubio frente a Oliver Bolton).

- el discurso que denota una "formación discursiva", es decir, un sistema preestablecido de determinación, de reglas y de normas, susceptibles, en un momento dado y en un espacio social e institucional determinado, de engendrar una cantidad ilimitada de discursos individuales concretos (Rodolfo Usigli sobre teatro y sobre la teoría de los géneros, o Martín Luis Guzmán criticando *El gesticulador* y a su autor en nombre de la moral política y del "buen" teatro en relación con el "malo", o aun a César Rubio hablando de la política y de la historia en México). Es por esto que partimos de la hipótesis que el discurso teatral se puede analizar por una parte como una modelización, y por otra como un hazaña discursiva producida por un sujeto de la enunciación en el marco de una "formación discursiva" que marca hoy en día los desarrollos del análisis del discurso efectuados por filósofos, historiadores del saber como Michel Foucault, o por lingüistas como Michel Pêcheux.

La expresión "formación discursiva" fue empleada a la vez por Foucault y por Pêcheux, pero en sentidos diferentes o, mejor dicho, en perspectivas diferentes, correspondiendo cada una al objeto de investigación que se propusieron respectivamente los dos autores: un objeto "arqueológico" para el primero, un objeto "semántico e ideológico" para el segundo.

Michel Foucault en la tradición estructuralista, habla de "formación discursiva" cada vez que es posible identificar en una regularidad entre los objetos, los tipos de enunciaciones, las opciones temáticas, al respecto dice: "Se trata de comprender el enunciado en la estrechez y la singularidad de su acontecimiento, de modificar las condiciones de su existencia, de fijar lo más acertadamente los límites, de establecer sus correlaciones con otros enunciados que pueden estar ligados a él y de mostrar otras formas de enunciación que excluye. Uno no busca, por debajo de lo manifiesto, el susurro casi silencioso de otro discurso; se debe mostrar por qué no podía ser otro sino sólo el que era, en qué es diferente de los demás, cómo toma, entre y con respecto a ellos, un lugar que ningún otro podría ocupar. La pregunta clave para tal análisis podría ser formulada así: ¿cuál es pues esa existencia singular, que toma cuerpo en lo que se dice y en ningún otro lugar?"¹⁸

Lo importante para Michel Foucault son las condiciones históricas de posibilidad del discurso, es decir, las coerciones interpretantes que hacen "que no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa."¹⁹ Michel Pêcheux parte desde ese mismo punto de vista pero, valiéndose de la tradición marxista del materialismo histórico, toma en cuenta la noción de "formación social"²⁰ y habla de "formación ideológica". "Se hablará de *formación ideológica* para caracterizar un elemento susceptible de intervenir, como una fuerza confrontada a otras fuerzas, en la coyuntura ideológica característica de una formación social, en un momento dado; cada formación ideológica constituye así un conjunto complejo de actitudes y de representaciones que no son ni "individuales", ni "universales" sino que se refieren más o menos directamente a *posiciones de clases* en conflicto las unas con las otras",²¹ y añade: "Las formaciones ideológicas así definidas

comportan necesariamente, como uno de sus componentes, una o varias *formaciones discursivas* interrelacionadas que determinan *lo que puede y debe ser dicho* (articulado bajo la forma de una arenga, de un sermón, de un panfleto, de un relato, de un programa, etc...), a partir de una postura dada, en una coyuntura dada: el punto esencial aquí, *es que nos se trata solamente de la naturaleza de las palabras empleadas, sino también, y sobretudo, de las construcciones en las que esas palabras se combinan*, (...) las palabras cambian de sentido según las posiciones sostenidas por quienes las emplean; podemos precisar ahora: las palabras “cambian de sentido” al pasar de una formación discursiva a otra”.²²

La formación discursiva es pues el lugar de los interpretantes tanto en la encodificación (producción) como en la desencodificación (interpretación) en el proceso semiótico de elaboración del sentido. El interés de las investigaciones de Pêcheux no se detienen ahí y Edmond Cros lo ha demostrado de manera magistral en su obra *Théorie et pratique sociocritiques*,²³ así como en su tesis sobre el mundo de la picaresca y sobre la práctica inquisitorial en la España de los siglos XVI y XVII,²⁴ poniendo en evidencia la relación entre la constitución del sujeto del discurso a través del concepto de interpelación ideológico de Althusser. En cuanto a nosotros, en nuestro análisis del discurso teatral de Rodolfo Usigli, emplearemos la noción de “formación discursiva” en un sentido que engloba los dos anteriores.

Funcionamiento del discurso teatral como discurso literario

En cualquier discurso concreto podemos distinguir tres fenómenos que corresponden a tres regímenes o procesos funcionales cuya correlación triádica constituye ese discurso como práctica social:

- La función de producción, que es el conjunto de las determinaciones y de las condiciones sociohistóricas (institucionales, políticas, ideológicas, interdiscursivas...) que determinan el surgimiento del acto del discurso. En el caso del discurso teatral de Rodolfo Usigli, las condiciones de institucionalización culturales y políticas en México durante los años de 1930 a 1950 son determinantes de su producción.

- La función de representación o el tipo de trabajo que el discurso cumple. Hemos visto ya el rol que caracteriza a la semiosis escénica en la descripción del fenómeno espectacular en la obra de Rodolfo Usigli.

Por último, la función de recepción que se refiere al discurso como objeto de consumo por sus destinatarios “lectores-espectadores”, y que, en particular, induce el significado o los significados posibles que estos últimos le atribuyen

Todo discurso, y el discurso teatral en particular, porque es una práctica, realiza un trabajo de transformación de una materia prima. Desde este punto de vista el análisis semiótico del signo teatral en Rodolfo Usigli según la perspectiva peirciniana nos ha permitido contestar a una serie de preguntas específicas de todo discurso:

-¿Qué objeto (primero) transforma ese discurso teatral? Ya lo describimos como un signo de la sociedad y de la cultura mexicana en su historia.

- ¿Por qué medios (segundos) lo transforma? Por medios semióticos que las semiosis de producción, de representación y de interpretación han descrito.

-¿Cuál es el producto (tercero) de esa transformación? Es una producción espectacular que está caracterizada por una concepción dramática propia de una visión particular del mundo.

Es necesario precisar también las relaciones que se establecen necesariamente entre el discurso concreto de Rodolfo Usigli, por ejemplo, y la formación o formaciones discursivas a las cuales pertenece. Explicitaremos más adelante, en nuestro análisis del discurso teatral como discurso crítico del teatro y de la sociedad, que estas relaciones son relaciones de tensiones, de conflictos. En efecto, si el discurso concreto tiene una identidad, es a la formación discursiva dominante a la cual pertenece a quien se lo debe; pero esa identidad no es sino relativa y precaria: no hay nunca coincidencia perfecta ni fusión total entre la formación discursiva y su interpretante en el nivel del discurso concreto (empírico). Parece ser que esas relaciones de tensión son la réplica o el reflejo de las relaciones antagónicas, de alianza o de dominación, que mantienen entre ellas las clases que componen la formación social en México, en un momento determinado de su historia 1930-1950, a través del modo de producción que domina.

Los años treinta están en la encrucijada de la historia del México revolucionario, y en particular el año 1930. En este año, mediante los "arreglos" del verano de 1929, que ponen fin al problema religioso²⁵ y debido a la ascensión a la presidencia de la República mexicana de Pascual Ortiz Rubio, elegido en noviembre de 1929, se consagra al mismo tiempo el triunfo del radicalismo encarnado en Plutarco Elías Calles,²⁶ y la derrota del vasconcelismo junto con los intelectuales que lo apoyaron como Rodolfo Usigli. Usigli testimonia en *Voces, Diario de Trabajo 1932-33*:²⁷ "El 17 (de noviembre de 1929) salí sin sombrero a la calle -cosa que no podía hacerse en ese tiempo sin que le gritaran a uno "loco"- . Me asocié a varios jóvenes y recorrimos a pie la ciudad, en vano, tratando de votar por Vasconcelos- y de votar, por primera vez en nuestra vida-, amenazados, cuando tratábamos de levantar actas, en vista de que nos negaban la cédula vasconcelista, por un círculo de gruesos garrotes. De esta experiencia saldría la idea de *Elecciones en un día de Sol*, no escrita; en la que dos jóvenes que cumplen veintiún años el mismo día tratan de votar, presencian disturbios, ven heridos y muertos, la cosecha electoral hasta entonces, y vuelven a sus casas desalentados para siempre de la democracia y de la revolución mientras un viejo vecino que se asolea al atardecer comenta la esplendorosa belleza del sol que ha alumbrado a todos en ese día. En contraste con esta y otras amargas experiencias electorales que tocaron en mala suerte a mi generación, después he podido votar con libertad y seguridad absolutas y experimentar una patriótica satisfacción, aunque levemente teñida por una suerte de increíble nostalgia de aquellos espectáculos o corridas en que el pueblo era el toro y a menudo el caballo de pica".²⁸

También en 1930 el Estado desarrolla su empresa de institucionalización del comportamiento social alrededor de una visión funcional del mundo, a partir de los lemas publicitarios lanzados diez años antes por el presidente Alvaro Obregón.²⁹ "Forjar

Patria”, “Alfabeto, pan y jabón”. Para ello, el discurso cultural debe “hablar” el discurso político; las “misiones culturales” sirven para eso, y el Estado tuvo que poner en práctica una ideología que coincidía con el sistema de gobierno. Así entre las producciones intelectuales e imaginarias de los individuos, el Estado va a filtrar y seleccionar lo que puede servirle para sostener un sistema de valores determinado, una visión del mundo, una ideología que calificaremos más adelante de ideología burguesa dominante. La conciencia nacional, producida por la revolución mexicana, se organizó desde 1925, en dos formaciones discursivas antagónicas que, por costumbre se suelen resumir bajo los conceptos de nacionalismo y de universalismo; dos formaciones que tienen, cada una, su propia lógica y que intentan contestar a la pregunta formulada más tarde por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*: “¿Qué somos y cómo llegar a ser lo que somos?”³⁰

Esas dos formaciones discursivas constituyen el campo de los interpretantes, los cuales, en el seno de un proyecto aparentemente común, son irreductibles e incompatibles en sus manifestaciones concretas. Por un lado, lo que Gómez Morín en 1926 llama “el pastiche popular”, el mexicanismo para turistas en total contradicción con el discurso de identidad, el retorno a las raíces, vivido en la época de la Vasconcelos como Secretario de Educación,³¹ más auténtica e inocentemente nacionalista. José Clemente Orozco señala en su *Autobiografía*: “Fue cuando empezó a inundarse México de petates, ollas, huaraches, danzantes de Chalma, sarapes, rebozos y se iniciaba la exportación en gran escala de todo esto. Comenzaba el auge de Cuernavaca y Taxco”.³²

Por otro lado, otros intelectuales que consideran su mexicanidad, en su discurso concreto, a través del espejo de la cultura universal; quieren ser “Ulises criollo”,³³ contemporáneos de todos los hombres, pero que sólo podrán constituir un archipiélago de soledades, marginalizados en relación con la cultura oficial. Rodolfo Usigli será, de 1925 a 1940, uno de sus compañeros de ruta, sin jamás pertenecer al grupo. Sus integrantes van a reunirse para expresar su derecho a la palabra,³⁴ en la creación poética, en la creación y el trabajo teatral.³⁵ El discurso concreto adquiere cierta autonomía con relación a la formación discursiva dominante de la cual depende, pero no por ello deja de ser dependiente. Es este discurso el que determina en el teatro lo que Patrice Pavis, siguiendo a Jauss llama “el horizonte de expectativa”,³⁶ es decir el conjunto de expectativas del espectador, que toma en cuenta su propia situación, del lugar que ocupa la obra en la tradición literaria, el gusto de la época y las posibilidades interpretantes del texto-representación; expectativa que condiciona las modalidades de recepción y de interpretación. Pero diremos también que la formación discursiva impregna de cierta manera los modos de producción del discurso. Queda claro en efecto, que el discurso teatral, en tanto que discurso literario, posee una singularidad: “habla” todo tipo de discurso: amoroso, político, religioso, jurídico, onírico, familiar, médico, porque el discurso teatral, como discurso literario, no tiene signos constituyentes que le sean propios, a no ser los del ritual espectacular y de la convención teatral.

En el teatro los personajes de Rodolfo Usigli “hablan” el discurso político como César Rubio y Navarro en *El gesticulador*, como Julio en *Medio tono*,³⁷ como el ministro Paniagua en *Noche de estío*³⁸ o como José Gómez Urbina “El ninguneado” en *Un día de estos*; el discurso histórico, como Erasmo Ramírez en *Corona de sombra* o como César Rubio y Bolton en *El gesticulador*; el discurso familiar como Elena en *El*

gesticulador, la señora Sierra en *Medio tono* o también como Julia y las demás madres en *Las madres*; el discurso onírico como Carlota en *Corona de sombra*, o como Daniel y Marta en *El niño y la niebla*; el discurso teatral, por sí mismo, como Verónica Muro en *Función de despedida*, o como la asamblea de críticos en *La crítica de la mujer no hace milagros*. Son estos algunos ejemplos, entre muchos otros, que hemos encontrado y que volveremos a mencionar.

Por otro lado, las relaciones que el discurso teatral mantiene con los otros discursos que habla, son, primero, relaciones reflexivas, y luego conflictivas. ¿Pero no es eso precisamente en lo que consiste la especificidad estructural de todo discurso "literario"? En sus trabajos sobre la literatura como forma ideológica, Balibar y Macherey dan una respuesta. "El texto es producido en condiciones que lo representan como obra acabada, manifestando un orden esencial, expresando un proyecto subjetivo, o el espíritu de una época, con los cuales uno puede identificarse en una lectura informada o ingenua. Pero en sí mismo no es tal cosa: es todo lo contrario, es decir es materialmente incompleto, disparatado, incoherente, porque resulta de la eficacia conflictiva o contradictoria, de uno o de varios procesos superpuestos, que no se absuelven a no ser de manera imaginaria".³⁹

Esos "procesos superpuestos" constituyen la base del discurso teatral y reflejan la o las formaciones discursivas sobre las cuales produce un trabajo crítico que hemos descrito como semiótico y que analizaremos ahora como movimiento ideológico, político, histórico a partir de una lectura metateatral del discurso teatral de Rodolfo Usigli.

El discurso teatral como discurso crítico del teatro en el teatro

Hemos podido observar a través del funcionamiento del signo teatral y a través del análisis de la semiosis en el teatro, que Rodolfo Usigli teatraliza la realidad que describe usando la metáfora de la vida como teatro.

Esto no es nuevo, esta estética aparece en Europa a partir del siglo XVI, con las nociones de *play within the play*. Una "obra" que evoca un fragmento del drama universal en el cual Dios sería a la vez el dramaturgo y el director. Y sabemos, desde entonces, que hay una relación estrecha entre esa dramaturgia y el advenimiento en Europa de la escena a la italiana, organizada según las leyes ópticas de la perspectiva.⁴⁰ Jean Canavaggio mostró cómo Cervantes, precursor de Lope de Vega y de la "Comedia nueva", introdujo en el escenario español el procedimiento de teatro en el teatro en forma diferente a la de la *actio intercalaris*, usada por ciertos dramaturgos del renacimiento como Lope de Rueda.⁴¹ La *actio intercalaris* permanece siempre perfectamente diferenciada de la obra que la enmarca; en cambio en Cervantes dice Canavaggio: "Lejos de explotar mecánicamente un simple artificio escénico en [las diez comedias],⁴² éstas sugieren al contrario, muchas correspondencias con los juegos de espejos

-novelas interpoladas, novela en la novela, Retablo de Maese Pedro- de las cuales Don Quijote saca parte de su complejidad y de su riqueza".⁴³

Y analizando desde este punto de vista *Los baños de Argel*, Jean Canavaggio precisa acertadamente: "Verificamos ahí, sin ninguna duda, el efecto -el más inmediatamente perceptible- del procedimiento del teatro en el teatro; expresando en su quintaesencia la parte de convención inherente a toda ficción teatral, los actores de la obra enmarcada separan la obra principal de la acción que representan aboliendo provisionalmente la distancia que nos separa de la obra principal, y contribuyen así a reforzar su credibilidad".⁴⁴

En efecto, mostrando paradójicamente sobre la escena a actores dedicados a representar comedias, el dramaturgo implica al espectador de la sala en un papel de espectador de la escena. El dramaturgo alcanza su verdad interpretando la ilusión.

Es imposible escindir la vida y el arte, el juego se vuelve el modelo de nuestra conducta cotidiana y estética. Así, hablando de la sociedad mexicana, Usigli se refiere también al teatro, su discurso pone el teatro en *abyme*. En efecto, por la vía de la pieza en la pieza, del teatro en el teatro, propone un comentario preciso de la situación contemporánea del teatro al mismo tiempo que una reflexión más general sobre el arte dramático.

Nada mejor que estar sobre la escena para hablar de la escena, para hablar de teatro. Es precisamente ese deslizamiento del ejercicio de la crítica al ejercicio del teatro que vamos a estudiar como discurso crítico del teatro en el teatro alrededor de cuatro obras de Rodolfo Usigli: *La crítica de la mujer no hace milagros* (1939), *Vacaciones I* (1940), *Vacaciones II* (1945-1951), y, *Función de despedida* (1949).⁴⁵

La crítica dramática es uno de los oficios del teatro y se ejerce antes o después de la representación. Precede o prolonga el juego del teatro, pero no tiene papel propio. Es un trabajo marginal al de la representación que se lleva a cabo "por-fuera" y "por-dentro" del teatro. Usigli, como otros antes que él, la pone en escena, la introduce en su juego. Hay que agregar y subrayar que la división del trabajo que separa y opone socialmente al dramaturgo creador y al crítico no debe disimular la interpretación de esas dos actividades. El poeta, el creador, no crea sino criticándose. Todo cuanto el escritor crea o vuelve a crear exige alcanzar, merced a un procedimiento artístico, esa dimensión crítica o autocrítica que falta en la vida y que alcanzan únicamente las generaciones sucesivas. Así, afirmando que la única crítica literaria posible es la crítica en acción tan frecuente en el teatro isabelino inglés y en el teatro del Siglo de Oro español, Rodolfo Usigli escribe: "Es la crítica base imprescindible para la creación, es la prueba de fuego de un tema o de un personaje. Lo que sobrevive por su capacidad crítica más que por su calidad intrínseca".⁴⁶

Arte de lo doble, el teatro puede fácilmente convocar sobre escena no sólo al teatro mismo sino también a las críticas acerca del teatro. Este procedimiento, tan viejo como el teatro, se vuelve a encontrar en numerosos repertorios desde Aristófanes hasta Pirandello o Brecht pasando por el teatro isabelino inglés, la comedia española, Corneille y Molière. A pesar de las diferencias evidentes que separan a *Las ranas*, *El sueño de una noche de verano*, *Los baños de Argel*, *La ilusión cómica*, *El impromptum de Versailles*, de *Seis personajes en busca de autor*, de *La ópera de los tres centavos*, o de *La*

crítica de la mujer no hace milagros, de *Vacaciones I y II*, y de *Función de despedida*, observamos una convergencia: la de la interrogación sobre el teatro y el trabajo teatral. Ya no se trata de una “variación sobre un tema teatral”,⁴⁷ sino que la actividad es absorbida por la teatralidad, se vuelve únicamente tema de la obra, pierde todo valor de crítica en acción. El espíritu crítico no se puede disolver en el espectáculo, ni en el tema de la obra, éste permanece firmemente irreductible. Por ello nos parece interesante analizar en las cuatro obras de Rodolfo Usigli cuyo argumento converge hacia esta preocupación, la estructura del discurso crítico “por-fuera” y “por-dentro”, a la vez transformada por la representación y transformándola.

La crítica de La mujer no hace milagros, Vacaciones I y Vacaciones II, y Función de despedida, son cuatro obras que ponen sobre la escena la práctica del teatro en México y que corresponden a una preocupación propia de su autor: educar, instruir, formar un teatro nuevo. En efecto, las tres primeras están unidas a la formación y a la producción del “Teatro de Medianoche” en 1940. De medianoche; “porque no podía arrendar yo un teatro en horas normales”.⁴⁸ Fue una empresa teatral en la cual los comediantes, de buena voluntad, aprendían un oficio que amaban, hecho de alegrías y penas. El “Teatro de Medianoche” es el resultado de una experiencia de práctica teatral original iniciada en 1928 con el “Teatro de Ulises”, continuada por el “Teatro de Orientación” en 1932. Esta experiencia se apoyó en la elección de un nuevo repertorio, sobre una nueva técnica dramática. Los resultados fueron satisfactorios si se considera el balance que hace Magaña Esquivel, a saber:

- Nuevos comediantes que reciben el aprendizaje de nuevas técnicas.
- La formación de un público nuevo o la reconquista de un público dominado por el cine.
- La aparición de nuevos autores, mejor preparados en cuanto a las técnicas escénicas y muy cercanos a la realidad mexicana.
- Una nueva concepción del director, como elemento de equilibrio indispensable y de coordinación.
- La creación de un teatro sentido y vivido, de un teatro identificado.⁴⁹

Uno de los maestros de este nuevo teatro mexicano es sin duda Celestino Gorostiza quien, en una conferencia pronunciada ante el Conservatorio Nacional el 15 de noviembre de 1929, publicada bajo el título “Anteproyecto para el funcionamiento del teatro universitario” en la revista *El espectador*,⁵⁰ subraya el interés sociocultural del teatro para el México contemporáneo, y traza las perspectivas de la profesión de comediante y de dramaturgo, sobre esto afirma: “Convencida como está la Universidad Nacional de la influencia que el teatro tiene sobre la cultura de los pueblos, de la que es al mismo tiempo exponente, y deseosa de llevar al pueblo el usufructo de esa influencia, precisa, ante todo, la debida preparación de los núcleos universitarios que han de rendir al país las ventajas de su cultura”.⁵¹

Gorostiza muestra que es necesario revalorizar la cultura, con un discurso teatral que haga del teatro un arte digno de interesar por él mismo al pueblo mexicano. Para ello conviene superar los obstáculos financieros y económicos estimulando el gusto por el teatro, fomentando la enseñanza de la dramaturgia que asocie la herencia clásica y las nuevas técnicas de escritura: “Lo primero que se ocurre pensar que la Universidad

”debería hacer para lograr su objeto, es crear la Escuela de Artes Dramáticas”,⁵² y agrega: “Pero lo que es de urgente realización es un teatro universitario experimental en el que se agruparán los núcleos de aficionados que se pueda seleccionar para la práctica constante [...] del teatro de calidad, y para el ensayo de técnicas ya olvidadas o de las nuevas aportaciones [...] cuando al mismo tiempo, un público diletante capaz de ensancharse y abrir paso, fuera de la Universidad, al buen teatro”.⁵³

Así nacería un verdadero teatro nacional cuyo beneficiario directo sería la nación mexicana, con ello la Universidad: “habría realizado una obra apreciable, ampliando a la vez sus compromisos con la cultura y con el pueblo”.⁵⁴

Celestino Gorostiza concretizará ese proyecto dos años más tarde, pero fuera de la Universidad, con la creación del teatro “Orientación” (1932-1938) en el cual colaboraron Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Agustín Lazo y luego Rodolfo Usigli, y finalmente Julio Bracho que responde al llamado de Gorostiza desde 1931 creando el grupo “Escolares del Teatro”, llamado en 1933 “Trabajadores del Teatro”, y el “Teatro de la Universidad” en 1936.⁵⁵

Recordar los esfuerzos llevados a cabo por los compañeros de camino de Rodolfo Usigli, como sus propios esfuerzos, revela el interés de toda una generación de jóvenes intelectuales -artistas, dramaturgos, poetas, directores, escenógrafos- para la formación de un teatro mexicano, ya que “un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad”.⁵⁶ He ahí los temas de las cuatro obras que nos proponemos estudiar como modelos de discurso crítico al interior del teatro, de un discurso crítico, que contrariamente a los demás, proviene del teatro.

¿No marca, esta actividad crítica, una voluntad de hacer y de hablar del teatro de una nueva manera, proponiendo al mismo tiempo otra manera de hacer crítica?

Una nueva manera de hacer crítica

Introducción

El discurso que llega del teatro está totalmente adaptado a su objeto: si tomamos en cuenta *Las ranas*, *El impromptu de Versailles*, *La crítica de la mujer no hace milagros*, *Función de despedida*, *Vacaciones I y II*, nos percatamos que todas estas obras son obras de combate que se inscriben todas en un cambio social y cultural, en un contexto de lucha. Con ellas el poeta dramático le pide a la colectividad se comprometa, a tomar una postura en contra de un teatro que es la expresión del adversario. La crítica en el interior del teatro se une a una lucha colectiva, a la vez objetiva y partidaria, es decir, todo lo contrario a una crítica profesional individual, subjetiva e imparcial.

Ya nos hemos referido al teatro como realidad viva y “perturbación colectiva”, sin embargo nos parece necesario subrayar también con Duvignaud que: “La repre-

sentación teatral pone en movimiento creencias y pasiones que responden a las pulsaciones que animan la vida de los grupos y de las sociedades".⁵⁷

El adversario será, pues, quien se erija en juez individual, inscrito en normas preconcebidas e históricamente comprobables, que examina y analiza la obra en relación con un sistema de mercados, de oferta y de demanda. Se pondrá el acento sobre el costo y el valor comercial más que en la originalidad de la obra dramática, porque se inscribe en una estructura de sociedad mercantil que desea vender un producto homogéneo que responda a una demanda ya definida. El resultado es, entonces, que ciertos dramaturgos esperan mucho tiempo antes de alcanzar una notoriedad que sus esfuerzos y capacidad creativas merecerían. Rodolfo Usigli es un ejemplo de ello junto con Claudel o Strindberg, y escribe: "Mucho se ha abusado de la conocida y unilateral frase de Jovet que afirma que el único problema del teatro es el éxito. Hay uno mayor, en mi concepto, que es la existencia, y ésta no depende sólo del éxito. Jovet habla en términos de un teatro que tiene varios siglos de existir, que cuenta con un grupo de clásicos y con una gran tradición que incluye al público, y cuyo único problema es el de la subsistencia, la lucha por la vida, pero no la vida misma. Y, como se decía, primero es ser y después el modo de ser. En México el gran problema del teatro consiste en existir".⁵⁸

Uno de los aspectos de ese "mercado" del teatro, es la crítica y su mundo. Con la sociedad industrial, la eliminación progresiva del analfabetismo y la generalización de la información escrita a fines del siglo XIX en Europa, el papel del crítico cambió profundamente. El crítico pierde poco a poco su comodidad intelectual. Ya no es más el apóstol del gusto sino el informador, el intermediario.

En el México revolucionario de los años 1920-1950, la revolución se institucionaliza, y una gran parte de los críticos dejaron de evolucionar con ella, encerrándose en una comodidad intelectual que en otro lugar otros habían perdido. El miedo ante lo nuevo no es más que un fenómeno estético y social no desdeñable que se explica en razón de la pérdida de su prestigio y de su poder sobre la creación dramática. Muy a menudo la crítica ha alterado la vida dramática y retrasado la aparición de una nueva dramaturgia, girando alrededor de un modelo imitado y decadente del arte teatral. Tenemos como prueba, las tentativas abortadas, bajo la acción de los críticos, de los grupos experimentales que ocuparon la escena mexicana, desde el "Teatro de Ulises" al "Teatro de Medianoche".⁵⁹ En un artículo, "El teatro y la actitud mexicana", publicado en la revista *Contemporáneos* en enero de 1930 y en *El Espectador* del 20 de marzo del mismo año,⁶⁰ Celestino Gorostiza testimonia la actitud mexicana frente al teatro y la califica como fracaso: "De lo más profundo del enredo extraemos la palabra teatro. No se le conoce apenas. La encontramos enlodada, maltrecha, deforme, tanto se la ha usado sin sentido y se la ha obligado a escudar mentiras y fraudes [...] Todos sabemos que México ha vivido desligado por completo del teatro. Los esfuerzos nobles y animosos que hasta aquí se han hecho por distintos grupos y de varias tendencias, han demostrado que todavía no es posible su desarrollo en México, y que no lo será por mucho tiempo, al menos mientras las personas cultas no sean aficionadas".⁶¹

Sin embargo, el escepticismo que manifiesta Gorostiza en este artículo se debe matizar. Manifiesta, en efecto, el choque entre los diferentes discursos sobre el teatro que estructuran la formación discursiva nacida de la revolución mexicana. Sobre esto

escribe Usigli: "A cien años de distancia de la primera revolución básica una segunda, igualmente básica, pone entonces su gran señal en la historia de México, trayendo a superficie problemas dormidos desde el medioevo colonial [...] Acción secular y vertiginosa que se anticipa al pensamiento que prepara y al pensamiento que comprende como una bofetada que gestan en el puño no ya treinta años de paz, sino cuatro siglos de telarañas y sometimiento".⁶²

Panorama de experiencias teatrales en México (1920-1940)

La revolución renovó la cultura considerablemente. "Otra hora suena en México para el teatro",⁶³ dirá Usigli en lo que se refiere a la creación de un teatro nacional, presentado como dos manifestaciones aparentemente opuestas en la forma, pero de ningún modo incompatibles en el fondo: el teatro frívolo o "de revista" y el espectáculo total soñado por Vasconcelos. Esas dos formas espectaculares han influido cada una a su manera sobre el teatro moderno en México. Por un lado el intento de José Vasconcelos de transponer en México la experiencia del teatro clásico y de dar al teatro su fuerza vital, una higiene del cuerpo y del espíritu, se realiza entre 1922 y 1924 con el soporte de la construcción de un estadio en el antiguo "Parque Luna" de la capital.⁶⁴ Seducido por la representación de *La cruz* y de *Los novios* de Rafael M. Saavedra, en el decorado natural de las pirámides precolombinas, por el "Teatro Regional de Teotihuacán", Vasconcelos tiene la idea de un espectáculo total, al aire libre, fusión del gesto y de la palabra, del canto coral y del baile, expresión de la comunión entre actores y espectadores en busca de la belleza y de la armonía. El discurso que pronuncia el día de la inauguración del estadio el 4 de mayo de 1924, revela su ideal estético y político:

El estadio está en pie, hermoso y grande, como el cúmulo de virtudes que lo han construido [...] Se realizó, por fin, como ilusión triunfante de un pueblo que brega. Generaciones fuertes. El estadio está en pie. Es teatro y campo de deportes. Cultiva la fuerza para alcanzar la belleza. No puede abrigar el mal, porque el mal es fealdad. Será cuna de nuevas artes; masas corales y bailes. Ni comedias ni ópera; eso recuerda el horror del teatro urbano. Nada falso, nada mediocre. Se oír el recitado de grandes trágicas que conmueven sesenta mil almas con el calofrío de la palabra sublime. Se verán danzas colectivas, derroches de vida y amor, bailables patrióticos, religiosos, ritos simbólicos, suntuosos, acompañados de músicas cósmicas. Nadie hable de revivir el espectáculo griego, el coro romano; ni siquiera -no está hecho para desenterradores. El estadio reclama creaciones. En sus arcadas tiembla el arte de hoy; el arte del porvenir.⁶⁵

Aunque ese tipo de experiencia fue suspendida después de la dimisión de Vasconcelos, sus iniciativas al frente de la Secretaría de Instrucción Pública, de 1920 a 1924,

para todo lo que se refiere a las artes y letras, fueron determinantes para el nuevo teatro mexicano.

Por otro lado, y en sentido opuesto, en el interior de los salones de teatro a la italiana el teatro frívolo o "de revista" conoce un progreso y un entusiasmo popular considerable. Contrariamente a la opinión de la mayor parte de las críticas, el mismo Vasconcelos -señala Claude Fell- cree en la fecundidad de las formas teatrales menores del "género chico" y hasta en la "revista", aunque no saca ninguna conclusión en cuanto a su concepción dionisiaca y apolínea del futuro teatro.⁶⁶ Ya con los favores del público, este género verá notablemente enriquecidas sus posibilidades de intervención en el discurso teatral, con la caída del autoritarismo porfiriano y la libertad de expresión reconocida por la revolución. Usigli ve en ello los prolegómenos del teatro mexicano y el secreto de su porvenir: "He aquí el tiempo oportuno para el triunfo de los géneros mínimos, como tales esclavos de la oportunidad. De aquí parte el secreto del futuro del Teatro. Confinada poco a poco la zarzuela en la producción española, cede una parte de su extenso campo a la revista, sucesión de cuadros ensartados por el hilo único de un paseante o turista, que tendrá tipos genéricos como la vendedora de hojas y la borrachita, el extranjero grotesco, el candidato "poire", el gendarme, cuico, tecolote o genízaro, el payo venido a la capital [...] Los problemas nacionales inmediatos, los conflictos de actualidad, el ambiente político, son tratados en esos escenarios en chistes a menudo obscenos, en músicas a menudo vulgares. Pero la culpa es de los autores que no hay. Todo esto da a la revista un derecho de prolegómeno del teatro del siglo".⁶⁷

El discurso de la "revista" habla el discurso político sobre el modelo de la sátira, exhibiendo por primera vez el lenguaje del "pelado" en el cual las clases populares se reconocen, asegurando el éxito del personaje y del actor Mario Moreno "Cantinflas".⁶⁸ Entonces el espectáculo está a la vez sobre el escenario y en la sala donde el público, entendiendo y asimilando lo que vive y cómo lo vive, interviene apreciando o insultando a los comediantes. En los diferentes teatros de la capital -"Teatro Principal", "Teatro Colón", "Teatro Lírico" y "Teatro María Guerrero"- el público asimila en medio de canciones, la violencia de los acontecimientos revolucionarios. Como lo hace notar Yolanda Argudín: "El teatro de género chico fue una suerte de medio masivo de difusión en una ciudad dominada todavía por la cultura oral, sujeta al rito semanal de chistes políticos, canciones y vedettes de moda. A las "tandas" van los intelectuales y los gobernantes, la gleba y la élite. Allí, más que en ningún otro lugar, se forman políticamente los "hijos del paraíso", allí se educan, en la saludable falta de respeto a caudillos y proclamas, en la irreverencia y la parodia coreadas en luneta y galería".⁶⁹

Gracias al dinamismo del discurso de la "revista", el teatro toma conciencia de la vitalidad y de la flexibilidad del lenguaje popular mexicano, con el aprendizaje de un lenguaje de la ciudad con entonaciones nuevas que por una parte llevan a desprenderse del acento castellano, y con usos, en público, de expresiones consideradas como "obscenas" y "groseras": "los albuces",⁷⁰ que pertenecen al registro del vocabulario popular. De todos modos, aunque la "revista" fue desapareciendo de la escena mexicana a partir de 1940, no dejó atrás ella obras dignas de ser repuestas por su calidad dramática, tuvo el mérito de abrir el discurso teatral a la actualidad y al lenguaje cotidiano, y así hacer homogéneo un público, reuniendo en un aspecto teatral todas las

capas de la sociedad mexicana. En su *Autobiografía*, el pintor José Clemente Orozco testimonia: "Uno de los lugares más concurridos durante el huertismo fue el Teatro María Guerrero, conocido también por María Tepache, en las calles de Peralvillo. Eran los mejores días de los actores Beristáin y Acevedo, que crearon ese género único. El público era de lo más híbrido: lo más soez del "peladaje" se mezclaba con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército y de la burocracia, personajes políticos y hasta secretarios de Estado. La concurrencia se portaba peor que en los toros; tomaba parte en la representación [...]".⁷¹

Al mismo tiempo y paralelamente, entre 1920 y 1940, las investigaciones en materia de dramaturgia se intensifican y las experiencias teatrales se multiplican. Hemos demostrado la importancia del año 1923 en la toma de conciencia de una defensa y valoración del teatro en México alrededor de la "Unión de Autores Dramáticos", pero es el regreso a México de la actriz María Tereza Montoya, el mismo año, el que dio origen al movimiento permitiendo que cuatro dramaturgos mexicanos fuesen representados: Julio Jiménez Rueda, Ricardo Parada León, María Luisa Ocampo y Catalina d'Erzell, de febrero a julio de 1923.⁷² Los dos últimos meses de representación corresponden a la apertura del "Teatro Municipal Cooperativo" bajo la égida de José Vasconcelos, en la sala del Teatro Virginia Fábregas.

Valiéndose de esta experiencia que le permitía acceder a la escena, así como del apoyo a la profesión por medio de la Unión de Autores Dramáticos en la persona de Alberto G. Tinoco, su secretario general, esta primera generación de dramaturgos mexicanos se lanza a la aventura teatral creando en 1925 un grupo de reflexión sobre el teatro, el llamado "grupo de los siete" porque estaba constituido por siete dramaturgos: José Joaquín Gamboa, Víctor Manuel Díez Barroso, Carlos Noriega Hope, Francisco Monterde, Ricardo Parada León, y los hermanos Carlos y Lázaro Lozano García. La primera temporada teatral del grupo tuvo lugar de julio de 1925 a enero de 1926, en el teatro Virginia Fábregas, donde representaron unas cuarenta obras, todas de autores mexicanos.⁷³ La acogida de la crítica profesional fue, en conjunto, favorable y una de las obras representadas, *Véncete a ti mismo* de Víctor Manuel Díez Barroso, obtuvo el premio del concurso organizado por *El Universal Ilustrado*.⁷⁴ Alentado por este éxito, el grupo, en colaboración con María Luisa Ocampo, prepara una segunda serie de representaciones desde el mes de febrero de 1926; desgraciadamente el público no responde, y después de la centésima representación el grupo se disuelve. Sobre esto dice Usigli: "Otra temporada se efectúa en el teatro Virginia Fábregas en febrero de 1926, en la que se ponen obras de estos autores y algunas extranjeras, y cuyo resultado en materia pecuniaria, por uno u otra razón, no es halagüeño, lo cual, naturalmente, la interrumpe al cabo de cien días".⁷⁵

Rápidamente los periodistas y los críticos prefirieron dar al "Grupo de los Siete Autores", el sobrenombre de "Los Pirandellos", sobre todo por la traducción y la lectura de *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello, hecha por Gustavo Villatoro, en el curso de una sesión de lectura organizada por la "Unión de Autores Dramáticos" en 1925, la que asombró y conmovió al público. Cinco años más tarde, el 1 de mayo de 1930, aparece en la revista *El Espectador*, que acaban de crear los "Contemporáneos",⁷⁶ un artículo firmado con el seudónimo Marcial Rojas. Este

artículo no es más que una crítica humorística, bajo la máscara de Pirandello, al nepotismo ejercido por el actor estrella y a la política del Estado en contra de los jóvenes dramaturgos mexicanos.⁷⁷ Los redactores de la revista (Celestino Gorostiza, Xavier Villarrutia, Salvador Novo...) se divierten de los intentos ubuescos de los "Pirandellos" en busca de un autor o de un actor que quiera representar sus obras: "Existe en México un pequeño grupo de hombres dedicados en cuerpo y pluma, o en intención al menos, a la producción dramática. Autores de obras que hace años no lograban subir a la escena, su actividad, que coincidió con la representación de los *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, los hizo merecedores de una denominación graciosa, hecha por un autor anónimo tal vez o por uno de ellos mismos: los Pirandellos."⁷⁸ Las malas lenguas incluso decían: "Los seis personajes en busca de autor porque ninguno lo parecía así de pronto."⁷⁹

¿Reacción de humor por parte de los redactores de *El Espectador*? Más bien ironía voluntaria que esconde una verdad. Bien sabían que este apodo no fue usurpado por el "Grupo de los Siete" y que en efecto, con ellos, el movimiento nacionalista en el teatro adoptaba sus características modernas; la clase media o la pequeña burguesía urbana, con sus costumbres, sus máscaras, su lengua, sus acentos auténticos, subía sobre el escenario, desgraciadamente, en un molde anticuado y complacientemente pasado de moda: "Las ideas sobre el teatro que sostienen a su manera, las obras que los Pirandellos han presentado al público son cuarenta años más viejas que los mismos Pirandellos."⁸⁰

Sin embargo, primeros héroes y primeras víctimas del drama de la evolución del teatro mexicano moderno, el "Grupo de los Siete" y "los Pirandellos", publicaron un manifiesto en *El Universal Ilustrado* en la sección "Comentarios teatrales" el 11 de febrero de 1926, en el cual se inspiraron los dramaturgos de la segunda generación, particularmente Rodolfo Usigli. De este manifiesto extraemos lo siguiente:

Queremos:

- Que se archive para siempre el repertorio anticuado de dramas y comedias que ya no puede soportarse, por lo ridículo e insulso que resulta en nuestros días.
- Que se expulse de los teatros a los mercaderes que ven en ellos, únicamente, un medio de vida ajeno al arte [...]
- Que en cambio se preste apoyo eficaz a las empresas y a los actores que hagan labor artística o, por lo menos, bien intencionada.
- Que el público no continúe observando una actitud pasiva como hasta ahora; sino que aplauda o silbe, resueltamente [...]
- Que se sepa que existen en toda la República autores cuyas obras pueden presentarse al lado de los mejores de otros países [...].⁸¹

En la misma perspectiva y con los mismos defectos que "El Grupo de los Siete", la dramaturga Amalia de Castillo Ledón crea en 1929 "La Comedia Mexicana" con la finalidad de: "hacer teatro mexicano en México y con autores y actores mexicanos, como obra nacionalista de cultura". Esto lo dice en el curso de la entrevista que concede a Perlita, crítico teatral de *Revista de Revistas* el 17 de marzo de 1929.⁸² La primera temporada teatral se abre en el teatro Regis y dura de mayo a junio de 1929, y la segunda,

de julio a octubre del mismo año, en el teatro Ideal. Allí están Víctor Manuel Díez Barroso, Ricardo Parada León, Carlos Noriega Hope, los hermanos Lozano García, Francisco Monterde, Catalina d'Erzell, María Luisa Ocampo.⁸³ Sin embargo hubo muy pocas novedades en la escritura y la técnica teatrales, lo que llevó a Antonio Magaña Esquivel a decir: "Acontece con 'La Comedia Mexicana' lo que aconteció con el grupo de los 'Siete Autores', y si al fin le son atribuibles los inusitados éxitos de *Cuando las hojas caen* de Amalia Castillo Ledón y de *Padre mercader* de Carlos Díaz Dufoo,⁸⁴ es lamentable la pérdida de un rótulo que se quedó en simple fórmula y no satisfizo la natural ambición de un teatro nacional. [...] En general el teatro de Benavente, Linares Rivas y de los Alvarez Quintero encuentra eco en la mayoría de las obras del repertorio."⁸⁵

Al final de la segunda temporada el grupo se separa, a pesar de la subvención concedida por el Gobierno, y la experiencia aborta por culpa de disensiones internas de las que se reponsabilizó al comité directivo.⁸⁶ Tras un eclipse de seis años, "La Comedia Mexicana" hará una breve aparición en 1936 y luego en 1938 bajo la dirección de Ricardo Parada León,⁸⁷ antes de desaparecer definitivamente, no sin haber tenido el mérito de llevar a la escena el teatro político con *Padre mercader* y *Sombras de mariposas* de Carlos Díaz Dufoo, y luego *Masas* de Juan Bustillo Oro.

En esta perspectiva nacionalista de la formación discursiva que estructura el discurso teatral, aparece el teatro político dando la palabra a los personajes y acontecimientos de la Revolución o nacidos de la Revolución. Esta es la empresa que deciden llevar a cabo dos dramaturgos, Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, con el apoyo de la Secretaría de Educación Pública, creando el "Teatro de Ahora" en diciembre de 1931. Ambos realizadores piensan que La Comedia Mexicana tomó las cosas al revés y que, aunque sea loable presentar autores mexicanos, hay que hacerlo sobre un escenario nuevo, con una dramaturgia nueva, reflejo de la evolución del teatro moderno en el mundo.

Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno están convencidos de dos cosas: el teatro debe dar a ver "aquí y ahora" la realidad de su época y deshacerse de las modas del pasado; el teatro debe apoyarse sobre nuevas técnicas dramáticas, por ejemplo las voces en *off* de la radio o el soporte de la imagen fílmica. En su proyecto del "Teatro de Ahora", que presentan a la prensa el 27 de diciembre de 1931, insisten sobre las prioridades que hay que considerar para crear un verdadero teatro mexicano, y dicen: "¿Qué importan, en efecto, los problemas matrimoniales del triángulo francés, los problemas sexuales o cualquier otra clase de conflictos de esa índole, mientras se agiten en la tierra masas de hambrientos que piden a gritos el pan de cada día? Hoy existe una realidad distinta de la de ayer; el 'Teatro de Ahora', al interpellarla, llena el verdadero objeto de todo teatro, se vivifica con temas no tratados por el teatro occidental. En América es el primer esfuerzo que se hace en este sentido."⁸⁸

¿Cuáles son los temas evocados aquí? Son los de la Revolución mexicana y los de la nacionalización de las explotaciones petroleras con *Emiliano Zapata* y *Pánuco 137* de Mauricio Magdaleno, y los de la emigración hacia Estados Unidos en el momento de la crisis de 1929 con *Los que vuelven* de Juan Bustillo Oro. Esas tres obras formarán, junto con *Tiburón* -una transposición mexicana de *Volpone* de Ben Johnson-, parte de

la primera temporada del "Teatro de Ahora", del 12 de febrero a principios de marzo de 1932, en el teatro Hidalgo. No se renovará la experiencia, aunque los autores prepararon una segunda temporada porque los administradores de la sala no los secundaron, por miedo a repetir el fracaso financiero. Las críticas eran contradictorias y la *Revista de Revistas* explicaba la desafección del público por los análisis ideológicos juiciosos: "El público que sostiene los espectáculos teatrales, aparte el gran contingente extranjero, está sólo constituido por la clase acomodada, y ésta lógicamente no puede compartir la ideología de ese teatro, cuyos nuevos conceptos sociológicos atacan o desquician el viejo orden de cosas".⁸⁹

Sin embargo podemos decir que la acción llevada a cabo por el "Teatro de Ahora" es innovadora en lo que se refiere a la temática y al discurso usado y sobre esto Magaña Esquivel explicará: "Se siente el latido de lo mexicano, la inquietud por desentrañar su significación humana y social".⁹⁰ Es también lo que sedujo a Rodolfo Usigli que escribe en el prólogo de *Noche de estío*: "No puedo seguir adelante sin recordar el intento de drama político y social realizado en febrero de 1932 por los señores Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno en el teatro de la Secretaría de Educación Pública: Con el marbete de 'Teatro de Ahora' [...] El 'Teatro de Ahora' es, sin duda, uno de los jalones de mi pensamiento en la prelaboración de esta pieza y de sus familiares".⁹¹

A la tendencia nacionalista del discurso teatral del cual acabamos de describir las intervenciones esenciales sobre la escena mexicana, corresponde una tendencia más conceptualista, "un movimiento de esencia literaria"⁹² según Usigli, que se suele caracterizar como tendencia universalista y que corresponde al "Teatro de Ulises" a partir de enero de 1928. Aunque no es totalmente independiente, el discurso teatral concreto de este grupo experimental marca cierta autonomía en relación con la formación discursiva dominante a la cual pertenece, rehusando el "mexicanismo" temático a ultranza, traduciendo a dramaturgos extranjeros modernos (Charles Vildrac, Jean Cocteau, Henri-René Lenormand, Eugène O'Neill...) ⁹³ y rechazando pasar por el molde de actor-estrella, ya que no había entre ellos ni comediantes profesionales ni directores. El nombre del grupo venía de la revista *Ulises*, "revista de curiosidad y crítica", creada en 1927 por Salvador Novo, Xavier Villaurrutia -que serán sus coeditores- y Gilberto Owen, cuya finalidad era dar a leer al público mexicano, según un pacto no conformista y cultural, un panorama literario y artístico de obras contemporáneas producidas en México y en el extranjero, sobre todo en Francia, en Italia, en Alemania y en Estados Unidos.⁹⁴ Alrededor de ellos se reúne un grupo de intelectuales, artistas, poetas, dramaturgos, entre los cuales están Rafael Nieto, Ignacio Aguirre, Carlos Luquín, Delfín Ramírez Tovar, Isabella Corona, Clementina Otero, Manuel Rodríguez Lozano, Roberto Montenegro, Julio Castellanos, Julio Jiménez Rueda, Celestino Gorostiza y Antonieta Rivas Mercado, su musa y mecenas. Con "Ulises" llegan los poetas al teatro y es la primera manifestación de la interrogación sobre el misterio escénico con un repertorio nuevo. El "Teatro de Ulises" se instala en un local privado en el número 42 de la calle Mesones, en el centro colonial de México y principia sus actividades en enero de 1928 con dos programas originales; el primero con *La puerta reluciente* de Lord Dunsany (traducción de Enrique Jiménez Domínguez) y *Simili* de Claude Roger Marx (traducida por Gilberto Owen), las dos obras son

puestas en escena por Julio Jiménez Rueda; el segundo con *El peregrino* de Charles Vildrac (traducción de Gilberto Owen), *Orfeo* de Jean Cocteau (traducción de Corpus Barga) y *Ligados* de Eugène O'Neill (traducción de Salvador Novo).

Todas estas obras eran desconocidas en el teatro comercial, desconocidas para los "empresarios" (directores de teatro), y para los directores de compañías teatrales. Salvador Novo en "Cómo se fundó y qué significa el Teatro de Ulises" explica: "Lo que tratamos de hacer es enterar al público mexicano de obras extranjeras que los empresarios locales no se atreven a llevar a sus teatros porque comprenden que no sería un negocio para ellos".⁹⁵

La acogida de la crítica fue entusiasta a veces y áspera en otras ocasiones,⁹⁶ pero la finalidad fue alcanzada. El grupo "Ulises" decide, pues, intentar la aventura pública, deja la sala particular de la calle Mesones para probar fortuna en el teatro Virginia Fábregas, a partir de marzo de 1928.⁹⁷ La experiencia no resistía a los ataques de la vieja guardia celosa de sus prerrogativas en materia teatral. En mayo de 1928 el Teatro de "Ulises" dejaba de existir y con él la revista del mismo nombre. Rodolfo Usigli en *México en el Teatro* observa el fenómeno: "En el caso del Teatro de Ulises, como, por lo demás, en todos los casos del teatro en México, intervino un típico espíritu de facción que limitó la temporada y ancló el esfuerzo hecho."⁹⁸

Sin embargo, el movimiento de renovación del teatro en México se había iniciado. La revista *Contemporáneos* nacía de las cenizas de la revista *Ulises*, e iba a influir en el discurso cultural mexicano de 1928 a 1931, con los mismos intelectuales, los mismos artistas, los mismos poetas, los mismos dramaturgos.⁹⁹ Celestino Gorostiza forma en 1932 el "Teatro de Orientación", sostenido económicamente por la Secretaría de Educación Pública. Gorostiza ponía en práctica su proyecto dramático y daba al director y al actor un papel nuevo y fundamental que Magaña Esquivel resume en un artículo de *Letras de México*, el 15 de abril de 1940: "Creo que Gorostiza, apoyado en sus lecturas, ha sido el primero en México que ensaya el retorno al tipo de actor diderotiano disciplinado al servicio de la obra dramática exclusivamente. Para ello se preocupa en armonizar las voces, las figuras, el decorado. Acomoda sus actores al espíritu de la pieza por representar. De este modo, más que el lucimiento propio, el actor en sus manos busca dar la mejor y más legítima expresión teatral de la pieza",¹⁰⁰ y añade: "Gorostiza va conduciendo a los comediantes hacia un sometimiento rígido de la individualidad al conjunto, va ensayando en ellos un ritmo equilibrado del movimiento escénico y la más absoluta subordinación al director".¹⁰¹

Sin embargo, si la primera temporada del "Teatro de Orientación" -serán cinco en total- de julio a diciembre de 1932 recibe una acogida comprensiva y calurosa de la crítica profesional de *Diversiones a Revista de Revistas*,¹⁰² las otras temporadas pasan casi inadvertidas y caen en el olvido: en 1933 ningún comentario, ninguna reseña aparece en la prensa semanal de la capital, y en septiembre de 1934 el "Teatro de Orientación" suspende sus actividades, cuando acababa de presentar sobre la escena del viejo teatro Hidalgo cuatro obras de dramaturgos mexicanos: *El Barco* de Carlos Díaz Dufoo hijo, *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes, *En qué piensas* de Xavier Villaurrutia, y *Ser o no ser* de Celestino Gorostiza.

Se tendrá que esperar cuatro años y la nominación de Gorostiza a la cabeza del Departamento de Bellas Artes para ver renacer el "Teatro de Orientación" en 1938, para una última temporada, bajo la dirección de tres dramaturgos: Xavier Villaurrutia, Julio Bracho y Rodolfo Usigli, siendo cada uno responsable de su repertorio y de la elección de los actores.¹⁰³ La elección del repertorio, y particularmente la obra de Massimo Bontempelli, *Minnie la cándida*, traducida por Xavier Villaurrutia, es criticada violentamente y atacada por la prensa.¹⁰⁴ El "Teatro de Orientación" desaparecía entonces a finales de la temporada, a pesar del último intento, cuya dirección incumbía a Rodolfo Usigli, con la representación de *Biografía* de Samuel N. Behrman, que traduciría y pondría en escena en el teatro Hidalgo en mayo de 1939, en el marco del "Grupo del Repertorio".

Es en febrero de 1940 cuando Rodolfo Usigli funda el "Teatro de Medianoche", con la finalidad repetida de presentar un repertorio de calidad a un público cuya formación ha de ser alentada. Las representaciones tienen lugar dos veces por semana, después de la proyección cinematográfica en el cine Rex, de marzo a abril de 1940. La promoción del "Teatro de Medianoche", se debió al apoyo económico de Pablo Prida, uno de los propietarios del cine.¹⁰⁵ De las veinticuatro obras previstas, once fueron representadas finalmente: cinco obras extranjeras, *Pregunta al destino*, *Episodio*, y *La mañana de Boda de Anatol* de Arthur Schnitzler, *Si encuentras, guarda* de Georges Kelly, y *Vencidos* de George B. Shaw; seis obras mexicanas: *Ha llegado el momento* de Xavier Villaurrutia, *Temis municipal* de Carlos Díaz Dufoo, *Encienda la luz* de M. Aurelio Galindo, *A las siete en punto* de Nefthalí Beltrán, *Los diálogos de Suzette* de Luis G. Basurto, y *Vacaciones I* del propio Rodolfo Usigli (única obra que se representó dos veces).

La prensa, casi en su totalidad, pasó la experiencia bajo silencio. ¿Hora tardía? ¿Elección del repertorio? Usigli da su explicación: "La crítica oficial tenía sus razones. Aquí vine a pagar otro 'golpe': la presentación de *La mujer no hace milagros* en la 'Casa de la Risa', la 'Bombonera de México', esto es, el viejo Teatro Ideal, feudo hasta entonces de Arniches y Muñoz Seca y, ocasionalmente, de Navarro y Torrado o de Fernández Ardavín, en el que sólo Miguel Bravo Reyes y Luis Echeverría, mexicanos, habían logrado estrenar".¹⁰⁶

De todos modos, la experiencia del "Teatro de Medianoche", en el difícil camino de la innovación del teatro mexicano merece más que un reconocimiento, ya que fue una verdadera escuela de puesta en escena, una escuela del actor y del espectador. Al respecto Usigli escribió: "Mis actores jamás cobraron un centavo, aunque recibían servicio de vestuario, maquillaje, peluquería y con cierta frecuencia eran invitados por mí a tomar café, y después de cada estreno a una copa en el 'Rossignol' de Manolo del Valle que me hacía precios de amigo pobre. Por primera vez en México no hubo apuntador. Basándome en planos preparados por Dorothy Bell, construí un escenario convertible, todo en volumen [...] Por primera vez, y con los créditos debidos, se ilustraron las falsas paredes del escenario con telas originales de grandes pintores mexicanos... etc... Todas estas innovaciones, en fin, fueron pisoteadas por amigos y críticas".¹⁰⁷

En el "Teatro de Medianoche" se iniciaron como actores Carlos Riquelme, José Elías Moreno, Ernesto Monso, Víctor Velázquez, Eduardo Noriega, Emma Fink, Víctor y Tito Junco, Federico Ochoa, Ignacio Retes y Juan José Arreola.

De ese breve panorama del teatro en México de 1920 a 1940, es justo valorar el esfuerzo de renovación emprendido por jóvenes actores, pintores, comediantes y escenógrafos a fin de dotar al teatro moderno mexicano, por una parte, de un soporte temático nacional, y por otra, una técnica dramática inscrita en una práctica nueva abierta al mundo. Se trazó la vía para el desarrollo del teatro en México como medio de difusión cultural gracias a un discurso teatral nuevo que habla del teatro de otra manera, tanto en lo que se refiere a la escritura como en lo que se refiere a la representación escénica (dirección de actores, escenografía, decorado y espacio escénico). Pero también nos damos cuenta que el camino que conduce a ello está sembrado de obstáculos y que los esfuerzos emprendidos, son elogiados un día y denigrados al día siguiente, o negados antes de haber podido nacer. Es que las vicisitudes ideológicas impregnan el discurso teatral que habla necesariamente de otra cosa que de teatro.

Los principales obstáculos al nacimiento y al desarrollo del teatro nacional no cambiaron de 1920 a 1940. Primero son de orden técnico: las compañías, a pesar de los comediantes estrellas que las animan (Fernando Soler, Virginia Fábregas, María Tereza Montoya) carecen de cohesión, de material, de escenarios nuevos (los teatros de la capital son todos de origen porfiriano). Luego son de orden financiero: a los directores de salas de teatro les interesa más la rentabilidad económica del espectáculo que la difusión cultural. Por último son de orden ideológico. Recordemos que entendemos por "ideología", según Althusser: "Un sistema (que tiene su propia lógica y su propio rigor) de representaciones (imágenes simples, ideas o conceptos según los casos) dotado de una existencia y de un papel histórico en el seno de una sociedad determinada"¹⁰⁸

La ideología, por lo tanto, forma parte orgánicamente como tal de cualquier totalidad social, y atañe a la relación que viven los hombres con su mundo. Cualquier hombre, cualquier dramaturgo, que usa de la ideología como de un instrumento, está envuelto e implicado en ella, en el mismo momento en que se sirve de ella y cree dominarla. Y a partir de 1920, el Estado, que emprende la institucionalización de la revolución, intenta construir una política cultural nacional, de ahí el interés por un teatro nacional, factor de cohesión social. Es tan cierto que la élite económica que se instaló bajo la presidencia de Calles de 1924 a 1928, y luego bajo el "maximato" del mismo Plutarco Elías Calles, usará sistemáticamente la fiesta-espectáculo y el teatro para propagar su mensaje ideológico. En julio de 1930, por ejemplo, el Teatro Hidalgo no da funciones y acoge al teatro universitario que presenta una realización escénica a partir de una obra de Tolstoi, *El primer destilador*. El teatro universitario no es un grupo experimental sino que se inscribe en el nuevo papel misionero que le otorga a la Universidad, primero, el presidente Portes Gil de 1928 a 1929 y luego el presidente Ortiz Rubio en 1929-1930. En un artículo de la revista *El Espectador*, Jorge Cuesta da cuenta de la experiencia y denuncia la desviación ideológica y cultural que anima esa dramatización: "elegida según se anunció públicamente, en vista de su moraleja antialcohólica,"¹⁰⁹ y agrega: "La prensa se había ocupado anteriormente de su preparación y había publicado las razones

con que la Universidad recomienda este experimento teatral, destinado a servir a la elevación moral e intelectual de los obreros y campesinos".¹¹⁰

El artículo de Cuesta, que hemos analizado en otra parte,¹¹¹ nos ayuda a considerar mejor el efecto ideológico del discurso cultural -y del discurso teatral en particular- con fines de propaganda, la puesta en tela de juicio de la función del teatro, del papel de la Universidad y de la enseñanza en la difusión del conocimiento, y entender con claridad los conflictos entre el saber y el poder. Cabe señalar que la representación de la obra, en el Teatro Hidalgo, se sitúa entre la autonomía de la Universidad en 1929 y la reforma del artículo tercero de la Constitución en 1934 con el advenimiento y luego la desaparición de lo que se llamó la "Educación Socialista".¹¹² Jorge Cuesta, ante las pobres tentativas de las nuevas "misiones culturales"¹¹³ del verano de 1929 para vencer a la Iglesia, al fanatismo y el alcoholismo incorporados en un conjunto, reacciona denunciando el proceso de aculturación del proletariado obrero y campesino, denunciando la trampa en la cual corrían el riesgo de caer esos nuevos misioneros, pidiendo, en definitiva, que se aclarase qué era lo que más se afectaba con esa tentativa: la cultura o el pueblo.

En México, en 1930, estamos lejos del idealismo vasconcelista y los teatros al aire libre creados desde 1921-1922 bajo el patrocinio de la Secretaría de Educación Pública y de Vasconcelos. Si la intención puede parecer idéntica, los medios y la fuerza del mismo espectáculo teatral eran diferentes. El teatro por su estructura natural -como se ha visto- por su poder de comunicación directa en el espacio teatral entre la escena y la sala, da a ver, educa. De ahí esa especie de seducción del arte teatral del cual Jorge Cuesta critica, aquí, el carácter abusivo de su mal uso: "El arte es una seducción, es cierto, pero esta seducción se la debe a su libertad [...] Así pierde el arte su seducción cuando se trata de sustituir su libertad con su servidumbre, aun cuando ésta sea una servidumbre moral: histórica-revolucionaria, a la que todavía traiciona sugiriendo la poca firmeza de su propia convicción".¹¹⁴

Queda claro que uno de los códigos del discurso teatral, como del discurso literario en general, es la identificación como término de un proceso. Los efectos ideológicos del teatro y de la literatura pasan siempre por un proceso de identificación del espectador o del lector con personajes, héroes (positivos o negativos), en el cual se constituyen a la vez la conciencia ficcional y la conciencia ideológica del espectador y del lector. Y cualquier proceso de identificación se apoya en el reconocimiento de los individuos como sujetos. Ahora bien Althusser nos mostró: "Toda ideología debe prácticamente interpelar a los individuos en sujetos, de manera que se reconozcan como tales, con los derechos y los deberes y con los comportamientos obligados que resultan de ello."¹¹⁵

Vasconcelos estaba consciente de ello en 1920-1924; Calles, Portes Gil y Ortiz Rubio entre 1928-1930, volviendo a lanzar las "misiones culturales", se comprometerán y se perderán en ello. Pero habrán contribuido a instalar la ideología burguesa como ideología dominante, estableciendo la dominación económica, política e ideológica de la burguesía mexicana. Para ello, les es necesario no sólo transformar las relaciones de producción bajo el efecto del modo de producción capitalista -Calles multiplica las tomas de posición contra los agraristas, y las leyes de 1930 y de 1931 frenan la reforma

agraria; 700 000 hectáreas son distribuidas en 1930-1931, 340 000 en 1932, 190 000 en 1933,¹¹⁶ sino también transformar radicalmente las relaciones ideológicas practicando una verdadera "revolución cultural" burguesa -Calles funda el Partido Nacional Revolucionario (P.N.R.) en 1929 e incita a Portes Gil y luego a Ortiz Rubio para que reanuden las "misiones". La burguesía en el poder sabe que el aparato escolar y universitario como forma única y unificadora, y que el aparato cultural como medio de difusión, son aparatos dominantes de sujeción a la ideología dominante. Así la ideología dominante se reproduce y así la burguesía dominante se protege. Una de estas formas de protección en el teatro es la crítica, y el crítico atribuye el bien o el mal bajo la máscara del seudónimo: Roberto el Diablo, Vixe, Palmeta,¹¹⁷ Sófocles, Marco Aurelio, Júbilo, o aun Perlita... en la pura tradición de un siglo XIX que no acaba de desaparecer. Eso explica que los obstáculos que acabamos de caracterizar permanezcan aún en los años 1930-1940, a pesar de las innovaciones dramáticas y la nueva óptica de la función del autor, del comediante, del director (noción muy reciente) y del espectador, que incorporaron los grupos de teatro experimental, como lo demuestra la encuesta publicada en la revista *Letras de México*.¹¹⁸

En su número 14, la revista de Octavio Barreda,¹¹⁹ *Letras de México*, "Gaceta literaria y artística", publica una encuesta llevada a cabo con los dramaturgos, críticos y comediantes conocidos de la capital, sobre el tema del repertorio: "¿Qué opina Ud sobre los repertorios de nuestros teatros comerciales?"¹²⁰. Le contestan Alejandro Casona (dramaturgo español), Alfredo Gómez de la Vega (comediante y director), Celestino Gorostiza (dramaturgo mexicano), Enrique Jiménez Domínguez (traductor de G. B. Shaw y de John Galsworthy), Julio Jiménez Rueda (dramaturgo y crítico mexicano) Agustín Lazo (pintor, escenógrafo y traductor), Francisco Monterde (dramaturgo y crítico mexicano), Rodolfo Usigli (dramaturgo e historiador del teatro mexicano) y Xavier Villaurrutia (poeta y dramaturgo mexicano). Todas las respuestas ponen el acento sobre los obstáculos ya mencionados y sobre la necesidad de vencerlos planteándose el problema alrededor de tres ejes:

- el repertorio y la producción dramática
- el repertorio y la organización de la empresa-teatro
- el repertorio y el público.

Julio Jiménez Rueda culpa directamente a la "empresa" es decir, a los organizadores y a los directores de las compañías teatrales quienes, con fines comerciales, escogen representar obras que, por sus efectos cómicos, o melodramáticos impresionarán al público. Todo ello favorece con el tiempo "la prostitución de los gustos del público mismo",¹²¹ y mantiene conscientemente en la sombra una producción dramática joven y original que sólo pide la oportunidad de mostrarse, y añade: "Se forma de esta manera un círculo vicioso: los empresarios alegan que no ponen obras de calidad porque el público no concurre a sus representaciones. Por otra parte, el público no va a los teatros porque no encuentra, a pesar de todo, obras de calidad."¹²²

El Estado debe, pues, intervenir y ayudar activamente al teatro para permitirle vivir y asegurar mejores temporadas. Ese es el argumento que reitera Celestino Gorostiza:

“Mientras la cultura pública no sea bastante para sostener por sí sola la calidad de los espectáculos, es al Estado a quien toca sostenerla y fomentarla”.¹²³ Y esto es más necesario para que las obras y los autores dramáticos no escaseen.

Alejandro Casona no puede creer en la pretendida inexistencia o mediocridad del teatro mexicano: “En los escenarios de México, una cosa fundamental vengo echando de menos: el teatro mexicano. ¿Es que no existe? no puedo creerlo así; no hay razón ninguna, histórica, lógica ni literaria, para que la escena mexicana sea privada de esos valores autóctonos que tan brillantemente han apuntado en la lírica y en la novela. Los autores nuevos de México se mustian en la espera desesperada o se podan las alas en labores secundarias de traducción”.¹²⁴

En cuanto al público, Casona señala: “¿El público? Para los que piensen -cobardía económica- que todo esto necesita el respaldo previo del mercado, quede, sin comentarios, esta sencilla verdad: cuando nació Shakespeare no había nacido todavía el público de Shakespeare”.¹²⁵ Tan es verdad que el teatro modela al público a su imagen como lo subraya Enrique Jiménez Domínguez: “Pero, por lo que respecta al primer punto, la selección se hace a base de contabilidad, de cálculo exclusivamente mercantil y dentro de ese criterio se fomenta el mal gusto popular [...] El gusto del público se cambia, como se cambió en Dublín, como se cambió en Nueva York, a base de selección de obras por su valor intrínseco y no por su éxito de taquilla.”¹²⁶

La falta de público incumbe a los cronistas de teatro, a los críticos fijados en una posición discursiva unida con la rutina, a la protección de intereses ideológicos de la clase dominante y a los resultados financieros: “Mientras el crítico esté amordazado en México o imposibilitado para expresar francamente su opinión - el crítico que tal quiera ser y que tal opinión pueda tener- no hay esperanza para el teatro; y mientras el empresario busque un provecho económico fomentando el mal gusto y la ignorancia, no habrá esperanza.”¹²⁷

Y si Alfredo Gómez de la Vega reconoce que un repertorio formado al azar, “atendiendo únicamente las necesidades de la taquilla”, sólo se justifica por “la necesidad de vivir”, no por ello, a sus ojos, el problema más importante y el más urgente de resolver es el de la formación de los comediantes y, también el de la formación del público: “El problema, pues, fundamental y urgente que hay que intentar resolver por todos los medios, es la formación de actores. Y otro problema, no menos importante para el futuro del teatro en México: la formación de un nuevo público”.¹²⁸ Aquí tenemos las preocupaciones que señalan la evolución de la perspectiva teatral en ese nivel desde 1928 con el “Teatro de Ulises”, “Escolares del Teatro” y “Orientación” en 1931.¹²⁹ Como Celestino Gorostiza y Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli, en su respuesta a la encuesta de *Letras de México*, subraya la necesidad de escoger un repertorio con cuidado, en una intención artística que debe edificar y divertir teniendo como “denominador común la educación, técnica, propósitos y público”.¹³⁰ Usigli interviene como dramaturgo e historiador del teatro (*México en el teatro* fue publicado con éxito en 1932, y *Medio tono*, sería representada en el “Palacio de Bellas Artes” en noviembre de 1937):¹³¹ rinde homenaje a los esfuerzos emprendidos, para la defensa y la ilustración del teatro y del repertorio, por los actores-estrellas Virginia Fábregas y Fernando Soler, diciendo: “Virginia Fábregas, en su primera etapa, es un claro ejemplo de esfuerzo por

mi repertorio. 'La Comedia Mexicana' a su vez constituye una situación inconsciente y frustrada de organizar un repertorio [...]. El repertorio que formulé el año pasado para Fernando Soler, de acuerdo con él, era un repertorio proporcionado a la vida contingente del teatro mexicano [...]"¹³²

Pero entonces ¿por qué esta falta de éxito, esta falta de audiencia que sufre el teatro? Usigli denuncia posiciones discursivas conformistas y rutinarias que ponen obstáculos a las buenas intenciones: "Creo que la razón es de índole agudamente colonial; que la falta de repertorio en nuestros teatros es una herencia celosamente conservada y transmitida por los comediantes profesionales que, desde el siglo XVII, cuando menos alternaban ya en su trabajo piezas de circunstancias, loas, fábulas y conquistas, con melodramas aéreos y piezas románticas."¹³³

Todo ello debe cambiar, la elección del repertorio debe ser el fruto de un trabajo de grupo, de autores, de comediantes, de directores que conozcan y amen el teatro, conscientes de la necesidad de instruir e interesar al espectador: "Los repertorios son obra de grupos de actores identificados en su conocimiento del teatro y en sus propósitos, conscientes de dirigirse a aquella clase de espectadores que comprenda, necesite y pague su trabajo por cuanto la expresa y representa."¹³⁴

Usigli comprendió que se necesitaba, ante todo para México, un teatro "realista" que representaría la realidad circundante y que la interpretaría artísticamente, siguiendo, en parte por lo menos, el camino marcado en 1920 por el soviético Lunatcharsky, la del "realismo artístico".¹³⁵ Es el sentido del epílogo "Discurso por un teatro realista", que escribió el 27 de diciembre 1937 en comentario a la representación de su obra *Medio tono* y que sería publicado en 1938 en las ediciones "Dialéctica".¹³⁶ "Nuestra clase media no va al teatro porque es culta, sensible al buen arte y no lo encuentra en él. Cuando vaya, porque los autores, las empresas y los actores integren un verdadero experimento nacional, las compañías dejarán de requerir, llegarán hasta temer las subvenciones y renunciarán a representar mamotretos extranjeros. Cuando a la buena producción dramática europea de todas las épocas, organizada en forma de repertorio, se sume un buen teatro realista mexicano, será posible ir hacia un teatro poético que será la más grande hazaña del espíritu nativo".¹³⁷

Pero para eso entrará en conflicto con las posiciones discursivas que reflejan la formación discursiva de la burguesía, clase dominante en México en 1930-1950, con sus contradicciones necesarias: conformista en uno de sus aspectos (la crítica teatral oficial) y anticonformista en el otro (los "Contemporáneos"). Usigli emprende entonces, simultáneamente, un trabajo de creación y de crítica dramática por el cual Carlos Solórzano le rinde homenaje en 1973. "Usigli riguroso, analítico, fue capaz de unir la retórica con la dialéctica (tal como Aristóteles lo deseara), para desentrañar los valores dramáticos de la historia mexicana, del comportamiento de los habitantes de México, preocupaciones que animaban también su obra creativa".¹³⁸

Usigli invertirá los papeles, poniendo la crítica teatral *en abyme*, interpelándola como sujeto, poniéndola en escena, dándola a ver, con fin de obligarla a reproducir su propio discurso teatral para sobrevivirle mejor: *La crítica de "La mujer no hace milagros"* es el primer modelo.

Un primer aspecto de la nueva manera de hacer crítica que destacamos en Rodolfo Usigli es fustigar al crítico dogmático, que habla de cosas que no conoce pero que le molestan porque son nuevas y las juzga perniciosas. Por primera vez con *La crítica de La mujer no hace milagros*, los críticos aparecen en escena y se condenan ellos mismos. Después de la reacción negativa ante la representación de su comedia *La mujer no hace milagros* en el teatro Ideal en 1939, Rodolfo Usigli escribe y publica en la revista *Letras de México* una sátira escénica, *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, de notable inspiración molieresca: "La incompreensión, dice, y el cerrado bombardeo de la crítica que no consideró importante el acceso de una obra mexicana a un teatro puramente español, me determinaron a escribir *La crítica de La mujer no hace milagros* que fue publicada en *Letras de México* y distribuida en la comida mensual de los críticos, en febrero de 1940, por mi buen amigo Armando de María y Campos, la víspera de la inauguración del Teatro de Medianoche".¹³⁹

En ella son representados personajes ridículos, caricaturizados, que hablan el mismo lenguaje y usan las mismas ideas que los cronistas para atacar y criticar la obra. La escena está realmente situada en los pasillos del teatro Ideal y la acción se desarrolla durante el entreacto, la noche del estreno de *La mujer no hace milagros*.

El tema es, pues, la sátira de una crítica "oficial": "la que expresa una cultura estrecha y elitista, que proviene de la literatura y no del teatro, y pone de relieve imperativos morales, otro privilegio de una misma ideología instalada en el confort burgués. El crítico Orondo, el crítico Mota, el crítico Escasa, el crítico Valverde, el crítico Desconocido, el crítico Casado, el crítico Ausente no dejan de recordarnos a los médicos de Molière o los bellos y doctos espíritus de la *Critique de l'Ecole des Femmes*".¹⁴⁰ Los críticos se presentan para juzgar y ser juzgados. Entrecortando su discusión de pasillos, la pieza principal, causa y tema de su discusión, nos (y les) llega por el intermediario significativo de risas y aplausos del público, reforzando así la sátira y aboliendo provisionalmente la distancia que nos (y los) separa de ella. Todos los problemas que conoce el joven teatro mexicano están abordados y, a través de él, los de la cultura en general. Trata, primero, la dificultad o la imposibilidad para que una obra mexicana sea representada¹⁴¹ y, si lo es, de ser aceptada por la crítica. Cuando "El vendedor de dulces" que abre esta obra dice: "Dicen que es mexicana...", su interlocutor, "La acomodadora", contesta: "Si es mexicana, no la verá nadie".¹⁴²

La explicación es sencilla. Los repertorios están entre las manos, ya sea de la empresa privada a cargo de un actor o actriz célebres, ya sea del Estado y de su política cultural.¹⁴³ Recordemos la encuesta de la revista *Letras de México*. Todos los encuestados estaban de acuerdo en denunciar ese abuso de poder del actor-estrella en el momento de escoger el repertorio y en lamentar la poca consideración concedida a los

jóvenes autores nacionales, “que se podan las alas en labores secundarias de traducción”.¹⁴⁴

He aquí otro “adversario” del teatro; la estrella el o la “Diva” que es su propio empresario, su propio productor, que tiene su propia compañía, que no se adapta y ni establece un repertorio a su imagen. Rodolfo Usigli lo denuncia y lo fustiga. En su “Carta a Fernando Soler”, carta abierta publicada en *El Universal* en julio de 1937,¹⁴⁵ Usigli plantea de nuevo, claramente, el problema en términos críticos y da una explicación a las dificultades encontradas por el teatro mexicano. Como para el crítico dramático, el actor-estrella se sitúa en un contexto de mercado, con una relación comercial, su elección recae en un “teatro comercial” y no en un “teatro artístico”. La aventura del teatro mexicano moderno tropieza con este gran obstáculo que es un *leitmotiv* de la crítica usigliana que se vuelve a encontrar dos años más tarde, en 1939, en *La anatomía del teatro*, publicada en *El Universal*: “Durante cuatrocientos años el mexicano ha contemplado el teatro como contempla las montañas: sin deseo de escalarlas, sin ambición de cumbre, como espectáculo, inevitable, pero independiente de su voluntad [...]. El actor comercial mismo separa su trabajo cotidiano, cumplido de rodillas ante el pan, de su concepto sumergido del arte teatral, del arte que sueña hacer cuando haya abastecido su estómago contra la amenaza del hambre y la sequía.”¹⁴⁶

La argumentación invocada por el actor-estrella, que generalmente es director de una compañía teatral, resulta ser falsa desde un principio; es la eterna transferencia de responsabilidad sobre la sociedad y la vida económica, el dinero y el deseo del público. Prefiere ser entonces Rigoberto que Cyrano, elige *El verdugo de Sevilla* antes que *El burlador de Sevilla*. En la carta a Fernando Soler, Usigli le escribe: “Yo he esperado que usted transportara a B.B., gradualmente, al clima del gran teatro; que lo hicieran pasar por personajes como el de *Belleza*, por Cyrano de Bergerac, por los caracteres de Chéjov, para llevarlos, por ejemplo al Delfín de *Santa Juana*, al Padre de Strindberg, a los grandes locos de Segismundo [...]. Pero se ha limitado a anunciar su renovación sin darnos la oportunidad de presenciarla, y en su trayectoria hay una sucesión de Rigobertos. Así es la vida”.¹⁴⁷

El actor-estrella, tal como lo denuncia Usigli en su “Carta a Fernando Soler”, pero también sobre escena en *Función de despedida* y *Vacaciones I y II*, es la imagen del conservadurismo, de las convenciones de clase, del servilismo. Se limitará a la representación de obras mediocres o malas, muy a menudo comerciales, adaptaciones de obras maestras, porque le permitirán lucir en un papel, porque el público no conocedor buscará y no verá más que el virtuosismo artificial del actor que evita los problemas planteados en el verdadero texto por un personaje real. Es la misma crítica que condiciona el discurso del personaje de Verónica Muro / Virginia Fábregas en *Función de despedida*.

El actor-estrella sólo escoge su repertorio en relación con el papel que le permitirá mayor lucimiento y no por el valor dramático que el autor ha querido dar a su obra: “¿*La profesión de la señora Warren*? No: *Doña Diabla*, la imitación, el arrendajo, el similar es más accesible para el monstruo y lo paga mejor. ¿Qué sabe el público? El arte está en usted, Verónica Muro, en su belleza, en su maravillosa personalidad, no en las obras. Las obras son un pretexto para mostrarla a usted”.¹⁴⁸

El teatro pierde entonces su función y su práctica sociales, pierde su papel de comunicación cultural y de educación. El teatro para Usigli debe dar a ver, debe educar, debe dirigirse a un público representativo de todas las clases sociales del país: "Creo que podrá declararse que para ser un primer actor nacional hay que contar con un público representativo de todas las clases del país."¹⁴⁹

Por ello le pide a Fernando Soler y, a través de él, a todas las compañías teatrales de México: "La presentación de obras nuevas, la renovación interpretativa de nuestro teatro".¹⁵⁰

De este modo debe desaparecer esa tendencia a crear un complejo de inferioridad en el autor mexicano. No nos olvidemos que en México, en materia de teatro, se ha debido promulgar una ley y establecer una reglamentación municipal para que se representen obras mexicanas. El primer estímulo concedido a la producción mexicana se materializa en el siglo XIX, durante la construcción en la ciudad de México del Teatro de Iturbide, el 3 de febrero de 1856. En esta ocasión, el organizador y director José R. de Oropeza hizo circular una profesión de fe muy alentadora: "Queremos que en cada temporada se representen algunas composiciones dramáticas de mexicanos, y para estimular o recompensar a los que se dedican al difícil estudio de la literatura, se les señale un premio o un tanto por ciento sobre las utilidades, como se acostumbra en Europa".¹⁵¹

Esta situación sólo se resolvería definitivamente con la fundación de la primera "Sociedad de Autores Mexicanos" a principios del siglo XX.¹⁵²

Rodolfo Usigli, como sus compañeros del "Teatro de Orientación" y luego del "Teatro de Medianoche", denuncia el colonialismo cultural favorecido por una clase social y política, así como por los actores-estrellas. El repertorio debe ser el fruto de un trabajo colectivo y no individual, en el cual el grupo considerará lo que el teatro debe aportar y ya no lo que debe proporcionar.¹⁵³ Así pide: "que el teatro sea una catedral, y no una nómina; que se viva para él y no de él."¹⁵⁴

Pero volvamos a nuestro primer "adversario", el crítico. En él observamos el mismo discurso que el del actor-estrella caracterizado por una preocupación idéntica en lo económico y cultural. De la discusión satírica puesta en escena por Usigli en su *Crítica de "La mujer no hace milagros"*, destaca la confusión y el oscurantismo de los críticos de entonces: confusión y oscurantismo en el nivel del oficio y del papel de crítico. Su ligereza, aumentada con un serio conservadurismo, acarrea la situación lamentable y caótica de una vida teatral condenada a la especulación, donde la audacia y la novedad dramática no tienen su lugar. Ligereza del crítico que dictamina sin conocer ni haber visto, en nombre de rencores personales o según las reacciones de la gente después de la representación, como la del crítico Desconocido: "[...] Es el crítico Desconocido. Se para siempre en los corrillos, oye hablar para formarse una opinión, y después escribe con los pies para una ilegible revista. Escribe sin estilo ni sintaxis, exagerando los conceptos hasta la grosería. Tomará lo peor de lo que oyó aquí. Es el símbolo del periodismo sucio e infecundo... Y como odia a Usigli, no sé por qué, será el que hable más en su contra".¹⁵⁵

Confusión como la del crítico Escasa, que asimila teatro y vida, representación y realidad, olvidando que el teatro es ante todo la representación artística de la vida, una

ilusión de realidad, como se lo recuerda el crítico Joven, mediador y único “emisor” de observación y de conciencia críticas, el único que hace su oficio, y por ello es rechazado por los demás y juzgado peligroso porque también es portador de ideas nuevas:

El crítico Escasa: No diré que eso no pase una vez en la vida; pero de allí a [...]

El crítico Joven: Pero la vida no es el teatro. En el teatro uno puede amplificar los recursos a voluntad, hasta hacerlos arte [...].¹⁵⁶

Conservadurismo en la defensa de los imperativos morales de la clase dirigente, ofendida en su conciencia de clase porque la familia mexicana burguesa que está puesta en escena no tiene criado:

El crítico Escasa: [...] La familia mexicana es una perla de familias. Es religiosa, educada, respeta las nobles tradiciones del espíritu, es cortés con las visitas.[...] Le invitaré a usted [...] para que vea cómo se conducen los hijos de la familia mexicana de nuestra clase.

El crítico Orondo: En este caso clínico de familia, señores, no hay criados. Ni uno solo. Es escandaloso. [...] Yo soy soltero, mi joven amigo, todavía, y sin embargo, tengo dos criadas. Es una cuestión de clase.¹⁵⁷

Este conservadurismo social se duplica con el conservadurismo intelectual y estético y se refuerza, además, con el miedo al anticonformismo y explica las críticas y el desprecio opuestos a los esfuerzos de los “Contemporáneos”:

La célebre Autora: ¡Señor mío! ¿Cómo va a ir bien una comedia escrita por un miembro del grupo de los Contemporáneos?

Crítico Joven: Permítame usted, señora. Usigli no perteneció jamás a los Contemporáneos. Es amigo de ellos, pero nada más.

La célebre Autora: Se equivoca usted. Pertenece, tiene que pertenecer a ese horrible grupo que me ha llamado cursi ¡A mí!

[...] Esos contemporáneos jamás han querido reconocer mis méritos. Pero el menos galante de todos es Usigli. Probablemente es homosexual.¹⁵⁸

Usigli nos recuerda así las dificultades que enfrentaron los intelectuales, poetas y escritores, del grupo de los “Contemporáneos” para expresar sus nuevas ideas. La revista *Ulises* que fundan Villaurrutia y Novo duró poco más de un año (1927-1928); *Escala* (1930), dirigida por Gorostiza, fue censurada en su segundo número por “ofensa a la moral en el estilo”; *Resumen* (1931), dirigida por Novo, publicó una de las primeras obras de Usigli *El apóstol* y sólo duró un año; y *Examen* (1932), dirigida por Cuesta, estuvo prohibida a partir de su tercer número por “ofensa a la moral en el estilo”. ¿Por qué? Porque los análisis literarios de estas obras como la temática de las obras del mismo Usigli, revelan una práctica discursiva crítica de la política cultural del Estado y del establecimiento de una moral oficial al servicio de la clase dirigente. ¿No hay una

especie de mala fe en limitarse a la admiración obligatoria a fin de no hacer el esfuerzo de conocer las experiencias contemporáneas?

Abandonado entonces a las voluntades de una clase ávida de poder y preso del conservadurismo intelectual, el mercado del teatro, desnaturalizado, frena los esfuerzos más eficaces y limita las posibilidades de creación. El crítico, tal como lo denuncia Usigli, no puede asumir su papel moderno, no refleja la conciencia de su época: "El crítico que en la anatomía de teatro corresponde a la cabeza es en México una especie de cascabel agitado en una cabeza vacía. Como resulta del teatro mismo, vivo y activo, aquí es un cadáver reflejo con pretensiones literarias a veces; pero las más mantenido en pie por el aire malsano de un teatro, mejor que en descomposición, en una inútil lucha orgánica por integrarse y existir".¹⁵⁹

Los personajes escénificados en *La crítica de La mujer no hace milagros*, el del periodista Carrel de la *Función de despedida*; o el del representante y el del director de *Vacaciones I y II*, son imagen o reflejo del crítico. Esos críticos, que tienen sus dobles en la realidad, se determinan en función de valores positivos para ellos; los de la élite, a la cual pertenecen, miden su influencia en el público por el conservadurismo que defienden y que el público parece pedir porque no se le representa nada más. De paso en Londres en 1944, Usigli escribe a Georges Bernard Shaw para pedirle una entrevista, y le comunica parte de sus angustias: "Soy un dramaturgo en un desierto; en catorce años he escrito unas dieciocho obras, cinco o seis de las cuales han sido representadas, en las condiciones particularmente negativas que prevalecen en México y cuatro editadas".¹⁶⁰

Esa oposición a la novedad, ese rechazo de jóvenes intelectuales, escritores, poetas o dramaturgos al margen de la vida cultural preconcebida, marcan, mediante el papel que juega en ella el crítico, una distancia entre los valores establecidos y los valores efervescentes que la creación dramática descubre. No es un privilegio del México de los años 30-50, sino la consecuencia de una estructura global de sociedad en la cual la cultura se define por y para una élite unida a una cierta clase dominante. Podemos subrayar a este propósito el papel negativo desempeñado en Francia por la crítica "oficial", por lo menos desde 1945. Excepto ciertos especialistas, la mayoría escritores-críticos, como Jean-Paul Sartre, Bernard Dort, Roland Barthes, o Jacques Poulet por ejemplo, el "nuevo teatro" de Adamov, de Beckett, de Ionesco, de Gênet o de Audiberti sólo fue apoyado por el público y sólo encontró la adhesión de la crítica después de haber triunfado.

¿Cuál debe ser el papel social del crítico? Se debe definir no por su respeto a la tradición y a la imagen que quiere darse él mismo de defensor de valores instituidos, sino por su capacidad de dominar los cambios de estructuras sociales y apoyar o rechazar la expresión dramática en lucha contra el mercado del teatro. Es en este sentido en el que, desde 1932, en *México en el teatro*, Rodolfo Usigli considera el papel de la crítica en el teatro: "En crítica se construye diciendo si una obra de arte ha sido hecha con la conciencia de las grandes reglas o si las ignora; si su condición artística no está falseada por su condición humana, y si ésta no ha violado los límites del arte tal como, en las escuelas, se le enseña a leer y a escribir: se ponen en sus manos los fundamentos de la ortografía artística para que la utilice y pueda juzgar [...] La crítica

no aplaude ni vitupera: afirma o niega [...] Aquí ha ocurrido con la crítica lo mismo que con el teatro: se ensaya, se intenta: Rara vez se obtiene por completo”.¹⁶¹

He aquí uno de los aspectos de la crítica, en su papel didáctico y pedagógico, que se refiere a la crítica individual. Hay otro, que está en el centro de nuestro análisis del discurso teatral, es el aspecto colectivo, el de la crítica en acción, la crítica del teatro en el teatro con el público como mediador-destinatario.

La puesta en el escenario de la crítica en proceso, la crítica dentro de la crítica y por la crítica, así como el teatro dentro del teatro y por el teatro, en las obras que estudiamos, se desarrolla delante del tribunal de los espectadores que están invitados a juzgar y a controlar el juicio representado sobre el escenario. La colectividad es juez, el poeta dramático le da confianza: “Podrán lucubrase teorías de toda clase en torno al teatro: pero en él no hay sino tres elementos indudables: el poeta, el intérprete y el público [...] Es justamente el público, según definió alguien, el factor que da al teatro su situación *sui generis* dentro de las artes, el que lo diferencia de todas las demás formas, y el único que puede dar al dramaturgo y al actor su recompensa en la tierra”.¹⁶²

Y más adelante indicará Usigli que son dos los tipos de espectadores que le interesan: “los que saben y los que sienten. Y probablemente más los segundos”.¹⁶³ rememorando así lo que dice, aproximadamente en el mismo sentido, Molière en la escena 5 de *La Critique de l'Ecole des Femmes*: “Me fiaría bastante a la aprobación del patio de butacas, por la razón que entre los que lo componen, muchos son capaces de juzgar una obra según las reglas, y que los otros juzguen por la buena manera de juzgar, que es dejarse llevar por las cosas, y de no tener ni ciega prevención, ni complacencia afectada, ni delicadeza ridícula”.¹⁶⁴

Como Molière, “su maestro clásico”, el mismo Usigli rechaza a los críticos profesionales porque la colectividad tiene mucho menos oportunidad de engañarse que el individuo aislado, sobre todo cuando se empeñan en juzgar en nombre de los demás. Demasiada agudeza los descomponen y “ven mal las cosas de tanta luz”.¹⁶⁵ “En los estrenos como en las lecturas, la preocupación mayor del crítico no se refiere a lo que escucha o ve, sino a lo que él va a decir sobre ello”.¹⁶⁶

El derecho de juzgar no está reservado a cierto tipo de especialistas, ya que pertenece al amplio público en vías de especializarse, de aprender a juzgar. Usigli insiste sobre el hecho de que el público posee un instinto infalible para apreciar lo que es bueno aunque aplauda lo que es malo, una calidad notable sobre todo cuando se sabe que el público mexicano está en formación: “Tiene sentido común, cosa que no puede adquirirse, y carece de cultura teatral, cosa que puede comprarse cuando hay quien la venda [...] Tengo confianza en que llegará ese día, porque si no tenemos un público formado, tenemos en cambio, un verdadero pueblo, tan ávido de teatro que he podido ver en el Colón a representantes de todas clases, con abundancia de asistencia en las alturas, fenómeno antes nunca registrado en los anales de la comedia en México, fuera del siglo XVI”.¹⁶⁷

Esta “escuela del espectador” es legítima y deseable puesto que el público es al lado del comediante y del autor el tercer componente estructural necesario a todo teatro, lo que hace decir a Brecht en sus “Observations sur L'Opéra de Quat'sous”: “La

transformación del mayor número posible de espectadores, o de lectores, en especialistas no sería por eso menos deseable y esta transformación ya está en curso".¹⁶⁸

El discurso crítico que nos viene del teatro no tiene pues nunca, por lo tanto, la función de atraer a la mayoría del público posible hacia tal o cual producto, pero sí de elevar el nivel crítico del público, único habilitado para juzgar el teatro, tal es el sentido de "la captación del público" de la cual habla Usigli.

Pero, por otra parte, el público está implicado en este proceso del teatro, puesto que no hay teatro más que para el público. Está en el corazón del debate, él mismo es el teatro y tiene un funcionamiento en el espacio teatral que ya analizamos en *La semiosis de interpretación*. En *La crítica de "La mujer no hace milagros"* y en *Vacaciones I y II*, comparecen delante del tribunal del público dos maneras de hacer teatro, de forma similar al médico y al pastelero que, en la parábola de Platón, son juzgados por un tribunal de niños, predispuesto a condenar por adelantado al médico que les ha impuesto dolorosas medicinas para su salud, y a absolver al pastelero que los atraca de golosinas a pesar que ser nocivas. Están en presencia de Muñoz Seca o Bonifacio Bonilla, permanentes de la "Casa de la Risa" en México, y un joven autor mexicano o el propio Rodolfo Usigli. Al mismo tiempo se enfrentan sus dos corolarios en el ámbito de las críticas y en el ámbito de los actores. El público mexicano se ha enamorado de los personajes de "La casa de la risa" como aplaude en cualquier representación las piernas de Isabelita Blanch, o los "chistes" del actor Varela, los papeles de Fernando Soler/Bonifacio Bonilla, o los de Virginia Fábregas/Verónica Muro u otra "gran Sonia". El público aparece sobre el escenario al sesgo de las reacciones de sensatez, espontáneas del "vendedor de dulces" y de "la acomodadora", también las risas del público que entrecortan la discusión de los "críticos" en *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, y su presencia es más directa por la intervención del "botones" y de "El hombre del paraguas" en *Vacaciones I*. El público está representado y da su opinión. Usigli invita al público, mediante los aplausos y las risas que llegan de la sala en algunas de sus obras, a comprender que ha sido engañado y pervertido por críticos sofistas y sofisticados, y por autores de segundo orden, adaptadores o imitadores, incapaces de mostrar y de enseñar la realidad y la verdad. Comprende que el axioma impuesto "al público no le gustan las obras mexicanas" es falso. El público pasa así, brutalmente de la posición de juez a la de acusado. Su juicio lo juzga:

La Acomodadora: [...] El público del sábado y del domingo viene aunque den la peor obra. Viene por ellas, por las muchachas no por las comedias.¹⁶⁹

En *Vacaciones I* se condena al público por el apoyo incondicional que aporta al melodrama y por su manera de plebiscitar cierto tipo de teatro:

El representante: Audaz, Audaz. El Público no quiere esas cosas. Una madre que hiciera eso sería muy poco popular. El público no quiere que Sonia haga papeles malos [...]

El joven autor: Sí, ya sé que contado así, el asunto parece crudo. Pero hay que ver cómo está hecho. Se muestra el interior de las gentes, el combate de sus almas, su

lucha contra el destino. Son gentes que quieren liberarse, vivir de otro modo. Sus reacciones psicológicas [...]

El representante: Es usted muy joven. La comedia psicológica estaba bien hace medio siglo. Hay guerra en el mundo, hay una crisis [...] el público quiere divertirse, no pensar... o bien llorar...

El joven autor: Eso es lo viejo. ¿Por qué no quieren ustedes hacer algo nuevo, algo humano en el teatro?

El representante: El público quiere cosas convencionales no dramas humanos [...]¹⁷⁰

Acusado por la representación de su propio juicio, se invita entonces al público a serenarse y a condenar y rechazar a su antiguo ídolo. Es así como el joven camarero de piso, mandado por la dirección a pedir un informe, entra en la antecámara de la "Gran actriz Sonia" y ve el intento de ensayo o de lectura organizado por el "representante" con el "joven autor" y la "joven actriz". Sonia duerme en su habitación. Va a hablar pero lo que ve es más fuerte, lo detiene, y se lo toma en serio. Cuando el "representante" se da cuenta de su presencia y le pregunta qué hace ahí, contesta:

El botones: Estaba viendo... me encanta el teatro...¹⁷¹

Se usa el mismo procedimiento con un segundo personaje, otra representación del espectador-público sobre el escenario, es "El hombre del paraguas" que se equivoca de departamento. Entra, toma una silla y mira la escena en silencio. Sólo cuando el "joven autor" se da cuenta de su presencia interviene:

El hombre del Paraguas: Me interesa lo que está haciendo... aunque estén haciéndolo en mi cuarto... Pero no me quejaré. Me gusta el teatro. Sigán, sigán y si les falta un actor, aquí estoy.¹⁷²

Usigli nos muestra claramente que el espectador engañado por lo que hemos llamado un colonialismo cultural, puede juzgar y juzgarse cuando se le presenta otra cosa. Durante toda la obra la "gran Sonia" descansa, no aparece sino sólo de manera alusiva, pero los ruidos del ensayo la hacen surgir, roja de enojo en medio de la escena final. Ya nadie le hace caso. Todos los que la idolatraban, "la joven actriz", "el joven autor" y el público, la ignoran:

El hombre del Paraguas: ¿Quién era la señora?

La crítica es pues, colectiva, es el público que es presentado como portador de un juicio crítico sobre él mismo a la vez que critica al teatro. Así como los personajes de *La crítica de "La mujer no hace milagros"* criticaban a Usigli y se criticaban a través de Usigli. No se trata de juzgar individualmente el teatro puesto que esto sería romper con la colectividad en el momento en que se le interroga sobre sus elecciones y su porvenir.

La crítica del teatro en el teatro se presenta como una pedagogía; una pedagogía del público que deja a los espectadores la opción de distinguir lo que es el teatro de lo que es la autenticidad de la vida, pero sobre todo muestra la posibilidad de ir más allá de la fascinante pregunta ¿qué va a ocurrir?, para alcanzar la segunda pregunta, para nosotros, más crítica y pedagógica ¿qué es? El espectador va más allá del primer nivel de comunión donde, preso del relato, crea una situación imaginaria en la espera ansiosa del final. Su atención no está concentrada entonces en el contenido de la secuencia o de la escena sobre lo que va a acontecer, sobre lo que le espera del personaje-actor con quien se identifica:

El representante: En el teatro (el público) quiere llorar porque Sonia, en algún papel no puede casarse con el hombre a quien ama, porque él no acepta el voto femenino, o porque no le gustan los sombreros que ella usa ... o porque tiene menos dinero que el hombre a quien no ama [...]¹⁷³

Este modo de recepción se acompaña de una ausencia casi total de desencodificación y de reconocimiento de la ideología transmitida. Usigli argumenta contra ese proceso, aunque acepte en un primer momento la comunión con el espectáculo: "Lo interesante para el espectador es salir de sí mismo y comulgar, no pasar la velada en familia".¹⁷⁴

Pero hemos demostrado que comunión no era fascinación puesto que para Usigli se trata de enseñar al espectador a poner en tela de juicio sus campos de interpretantes, otorgándole un papel de testigo crítico. Se tiene pues que aprender a ver, a mirar, a reconocer y a interrogarse de nuevo sobre el propio juicio. La crítica de la crítica sobre el escenario, la crítica del teatro en el teatro es una crítica justa que convierte al público en crítico. Así el poeta dramático ve en el público a un crítico competente, ya que el ejercicio mismo de la crítica en la obra lo hace competente para criticar la obra. Si bien es verdad que "la producción crea al consumidor",¹⁷⁵ la producción de una obra que echa una mirada crítica sobre su producción y sobre las otras producciones, como las que estudiamos, crea un espectador crítico. Cuando esa mirada crítica es en sí la mirada de un grupo y no de una persona aislada, el espectador aprende a criticar colectivamente. Usigli es un hombre de teatro, y un historiador de teatro, conoce *Las ranas* en la cual Aristófanes hace comparecer delante de un tribunal del público, a Eurípides y a Esquilo; conoce *La Critique de l'Ecole des Femmes* y *L'Impromptu de Versailles*, donde Molière incita a la corte y al rey a conjugar sus fuerzas para condenar a sus adversarios, mostrando frente a cábalas heteróclitas la cohesión de su compañía. Usigli incita al público, a los autores y a los actores mexicanos a reaccionar contra ellos mismos, contra las mismas cábalas heteróclitas contra las cuales tropezaba Molière, y escribe *La crítica de "La mujer no hace milagros"*. Como Molière construye su trabajo teatral sobre la crítica y la discusión en el grupo, actores, director/autor, donde cada cual debe expresar sus observaciones personales, y es entonces en *Vacaciones I* y *Vacaciones II*, donde el público se interesa y participa. La crítica en acción es el motor del trabajo colectivo que es el teatro. La actividad crítica en escena, sobre el escenario, acarrea la misma actividad crítica en la sala. Es la negación a toda crítica subjetiva y estética, distribuidora de gloria y de imagen de prestigio. Esa voluntad de transformar al espectador, esta pedagogía

del público que se encuentra en Molière, Shaw y más tarde, a otro nivel en Brecht, se propone para rechazar los criterios privilegiados de los cronistas: belleza, talento, gloria, buen gusto, según Usigli. Al argumento adelantado por el crítico Mota, en *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, en lo tocante a la calidad literaria de la obra de Usigli, el crítico Orondo opone el de la belleza y del buen gusto:

El crítico Orondo: ¿Calidad literaria? ¿Cómo puede haberla en una comedia que presenta, por "capricho", una familia íntegramente mal educada? Pero si la nota monocorde de los diálogos es el insulto, "imbécil", "idiota", "animal", "estúpido", etc... son el tratamiento que se dan hijos y hermanos.

El crítico Escasa: Cierto. Es un escándalo. ¡Esa pésima educación, esos insultos constantes en los diálogos! Sobre todo, señores ¡esas posturas indecorosas, aun en presencia de visitas!

.... Una persona decente no se recuesta en el sofá cuando hay visita.¹⁷⁶

A lo que el crítico Joven contesta:

El crítico Joven: Ustedes parecen olvidar que en el teatro francés se han usado palabras más fuertes. Bernstein, en *La Garra*, hacía decir a su héroe *merde*...

y el crítico Orondo añade:

El crítico Orondo: Este Usigli falsifica el espíritu de México. Hacer a sus personajes llamarse unos a otros "imbécil", "estúpido", es una falta de respeto al público y a sí mismo. Nosotros somos más selectos, más pulidos en la selección de nuestra lengua".¹⁷⁷

Desde entonces el gusto de los críticos es falso, ya no desempeña un papel, puesto que no puede tener en cuenta el gusto de los espectadores. Todo placer estético fundado sobre el gusto conlleva el eclecticismo, la inestabilidad, el relativismo, la confusión del sujeto en el objeto y del objeto en el sujeto. Aristófanes, Molière, Usigli intentan romper los encantos del adversario que, por su talento, su armonía y su buen gusto, tienden a hipnotizar al público, a fascinarle a pesar de la inconsistencia y la inconsecuencia del poema dramático. Usigli pide al público conocerse mejor, revisar su juicio y sus intereses; y así dice en el prólogo de *Jano es una muchacha*: "He abogado por la libertad de expresión [...] con la intención de que llamemos a las cosas por su nombre, sin malicia ni doble sentido, y liberemos al mexicano de la monstruosa hipocresía verbal que es, a un tiempo, su delicia y su sorpresa... Porque no es la palabra sino aquello que la palabra describe, define y clasifica, lo que importa".¹⁷⁸

¿No es fácil y vano, a los ojos de Molière, a la manera de Corneille "...de izarse sobre grandes sentimientos, de desafiar en versos a la fortuna, acusar al destino y proferir injurias a los dioses..."?¹⁷⁹ ¿No es la peor de las mentiras afirmar la armonía de la ópera en una sociedad y en un mundo con muy poca armonía? La crítica del teatro sobre el teatro es en Usigli la crítica a un teatro que quiere encantar por un teatro que quiere

educar: "El problema dramático, fuera de toda cuestión dramática, consiste en hacer que el público represente su papel [...] Jano puede morir si consigue que viva la conciencia de una sociedad".¹⁸⁰

Y no se puede educar ni en la inestabilidad de los humores y de los gustos que llevan a la dispersión ni en la celebración de la belleza o en la comunión de valores culturales establecidos. En el placer o en la celebración, el espíritu crítico se desvanece. La crítica que nos viene del teatro rehúsa que el espectador se hunda en el espectáculo, se abandone a la fascinación. Rehúsa el fin del espíritu crítico, que empuja al espectador a juzgar y a juzgarse.

Una obra teatral es un objeto sólido, portador de valores concretos, al cual el espectador debe enfrentarse. El hombre de teatro conoce la materialidad de su producto. Molière, en *El impronptum de Versailles*, Usigli, en *Vacaciones I y Vacaciones II*, y en *Función de despedida*, insisten sobre las condiciones de trabajo, primero la falta de tiempo:

El director: No nos perdamos en sutilezas, que en el teatro no se dispone de mucho tiempo. Lo importante ahora es cortar, cortar, cortar y repartir la obra.

El joven Autor: Pero es que yo he calculado el tiempo.

El Director: Para eso habría que ir jugando carreras. No olvide usted las pausas, el juego del actor, su...

El joven Autor: Le digo a usted que todo está calculado.¹⁸¹

Después los ensayos o las lecturas perturbados por importunos, el "representante", el "director" o los ladridos del perro de la "primera actriz". Por último insiste sobre su práctica del teatro, sobre su método de trabajo que no se toma en serio en la puesta en escena ni por las estrellas de la compañía ya que se apoya sobre una distribución de los papeles según los empleos de los comediantes (con una posibilidad de improvisar sobre un texto escrito) que somete a discusión el puesto o la imagen de marca del actor-estrella:

El joven Autor: Es un magnífico papel, una mujer de cuarenta y cinco años, en la plenitud de su vida un papel que usted no ha hecho antes, señora, y que está pensado para usted, escrito para usted.

La Primera Actriz: Debo confesarle que no me interesa hacer mujeres de edad en el teatro. A la que tengo - que son sólo treinta y cinco años - es cuando empieza una a hacer bien las heroínas jóvenes...¹⁸²

En nombre del oficio, Rodolfo Usigli critica el oficio de Muñoz Seca, de Alarcón, de Manuel de Lira, o de actores, como Fernando Soler o Virginia Fábregas. No da impresiones subjetivas, dice lo que ha observado. Preparar una obra en cuatro días, transformar y adaptar el texto dramático a voluntad del actor-estrella, contar con la participación del apuntador, no es hacer teatro; es a lo más, dedicarse a un juego, dar un espectáculo sin creer en él para ganarse la vida; "hacer dinero" dice "El pensamiento de Verónica", en *Función de despedida*: "¿Pero suprimir el apuntador, la concha? ...

Vamos señora... Hay que ser cómico de oreja para respetar la gran tradición de la escena española. ¡En México, señora, en México! Los grandes papeles pueden esperar: ya están escritos. Judith y Melisandra y Santa Juana y Clytemnestra esperan siempre. Hacer dinero, hacer dinero. Esta comedia es buena pero no hay papel para Verónica Muro. ¿Cómo se atreve ese autor europeo? No se apure usted. Cambiaremos el papel de primer actor por el de primera actriz...”¹⁸³

Esta crítica del teatro sobre el teatro nace de una voluntad de observación concreta, pesa el objeto teatral y aparta todo criterio estético aproximativo, todo sentimiento vago oficial de lo bello. Si se pone a la crítica misma y sus bastidores en escena, al actor, al autor, al director y al espectador en sus papeles respectivos de actor, de autor, de director y de espectador, es para que el público se enfrente a ello, reflexione, juzgue lo que le dan a ver y, por este camino se juzgue él mismo.

Para Rodolfo Usigli se trata, pues, de rechazar todos los *apriori*. No se trata de disecar una forma sino de combatir una intención; una intención que, bajo la máscara de lo estético, esconde sus pormenores económico-políticos, ya que sabemos hoy que ese discurso crítico, comentario perpetuo de la “belleza” y de la “verdad” no es más que consecuencia de asociaciones libres que desarrollan y realizan los efectos ideológicos del discurso literario, y que el efecto estético es también un efecto de dominación.

Con el teatro en el teatro, el objeto teatral está valorado en su totalidad, con todo el prejuicio que compromete a la colectividad. La crítica del teatro en el teatro es, pues, objetiva y partidaria a la vez. Es objetiva, en el sentido en que el lector o el público se enfrenta a un objeto real, una obra de teatro que se monta y desmonta como cualquier objeto fabricado por la mano del hombre, que no es sagrado y que no debe dejarse absorber por el público ni absorberlo. También es objetiva por su preocupación de presentar o de representar una realidad, de quitar las máscaras, de permitir al público interrogarse y tomar conciencia. Y es partidaria porque los objetos o las situaciones en presencia no son intercambiables y que, en *La crítica de “La mujer no hace milagros”* o en *Vacaciones I* por ejemplo, se excluyen mutuamente: hay que escoger entre ellos. Es una cuestión de existencia, de vida o de muerte, para el joven teatro mexicano, y no de literatura:

El Crítico joven: Como decía el señor Mota, a ustedes, la técnica de la comedia de R. Usigli los ha dejado fríos. Pero hay algo más que olvidan, y es que se trata de la primera obra mexicana que logra ser representada en este año.

El Crítico Escasa: ¡Vaya razón para ser buena!

El Crítico joven: Y que si ésta tuviera éxito podrían venir obras mejores, tan teatrales y bien construidas, tan llenas de movimiento...

El Crítico Orondo: ¿De quién? En México no hay autores.

El Crítico joven: ... Las hay que valen de Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, de Amalia Castillo Ledón, de María Luisa Ocampo...¹⁸⁴

Usigli ha escogido, como Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Mauricio Magdaleno o Juan Bustillo Oro, combatir la falsa educación teatral que ha definido, desde el siglo XVIII esencialmente, la evolución del teatro mexicano. La herencia colonial y el

colonialismo cultural determinaron que perdurara entre los dramaturgos nacionales un complejo de inferioridad que no ha podido curar la Revolución de 1910. Usigli escoge, para aliviar esta situación, renunciar momentánea y parcialmente a los criterios estéticos para afirmar los criterios de utilidad social. El artista, dice, en el *Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática*, puede y debe: “poner en evidencia luminosa aquellos elementos de la condición humana que trascienden del hombre [...], y eso porque: “La obra de arte es también hija de su ambiente”¹⁸⁵

Y si escoge representar una comedia de costumbres en 1939 en el espacio teatral privilegiado por la “revista” o por el “género chico”, “La casa de la risa”, es decir el célebre teatro Ideal en México, lo hace conscientemente para poder llegar a “una mayoría de público” y darle algo a lo cual no está acostumbrado:

El Crítico Valverde:La comedia seguramente no fue escrita para la compañía de “La Casa de la Risa”. Aquí la tradición quiere que los espectadores rían siempre, que Isabelita Blanch se halla en escena. Por esto el público, una mayoría, se empeña en reír excesivamente, cuando el autor sólo pensó tal vez provocar una sonrisa [...]

El Crítico joven: El público ríe porque comprende; el crítico sonríe para hacer creer que ha comprendido.¹⁸⁶

Usigli lo consiguió y esto es uno de sus logros. Su realismo alcanza la vida social en su autenticidad, quita las máscaras, abre los ojos. La realidad permanece, es el blanco del teatro, su objetivo y su puesta a prueba.

Diremos, para concluir, que el teatro tiene el peso de un objeto que toma parte en la realidad, y por eso la crítica del teatro en el teatro es objetiva y partidaria a la vez, porque forma parte integrante del teatro. Como teatro toma por blanco la realidad del teatro, y tras ella y a través de ella, la realidad del mundo. Cuando una práctica teatral lleva en ella su crítica ya es otra.

Una nueva manera de hacer teatro

Crítica y teatralidad

La crítica llevada al escenario es absorbida por el teatro, es teatralizada. La argumentación se estructura alrededor del conflicto, de la lucha, de la querrela; los personajes se enfrentan: actores contra autores, actores contra críticos o autores contra críticos. Así Lysidas se enfrenta a Dorante, *el crítico Orondo* y los demás a *el crítico joven*, *el representante a el joven autor* o Verónica Muro a su propia conciencia. Esta teatralización se manifiesta en la forma dramática, en los procesos usados cercanos, la mayor parte del tiempo, del expresionismo. Así, en la construcción del espectáculo, las

contradicciones políticas, estéticas o sociales se traducen en rupturas. Las risas y aplausos de *La crítica de "La mujer no hace milagros"* que llegan de la sala en medio de la discusión de los críticos sobre la obra, y eso a intervalos regulares, están ahí para contradecir o acentuar la contradicción nacida de la discusión. De la misma manera, el ladrido intermitente del perro de la "primera actriz" de *Vacaciones II* o las intervenciones repetidas del "botones" y del "hombre del paraguas" de *Vacaciones I* son otras tantas rupturas en la construcción del espectáculo, y que en *Función de despedida* se manifiestan en las reiteraciones de "la voz del pensamiento" de Verónica Muro, voz del pensamiento auténtico o más bien del inconsciente que habla y viene a romper las escenas embusteras para afirmar otra verdad.¹⁸⁷ Citas, encajes o intercalaciones, autotematismo y juegos de espejos o desdoblamientos son, entonces, algunos de los procedimientos que ponen al teatro *en abyme*. La crítica ya no aparece reducida a dar un veredicto instruido por una suma de razones, sino que se desarrolla en el instante, delante del público, como un proceso en acto.

Si la fuerza de la representación asegura a tal crítica una eficacia en el nivel del público, podemos sin embargo ser escépticos en relación con una eventual eficacia publicitaria que de ninguna manera es un objetivo primero. Claro está que el éxito de *La crítica de La escuela de mujeres* o de *L'impromptu* ha asegurado la posición de Molière, como el éxito de *Vacaciones I* llevará a escribir *Vacaciones II*, y el éxito de *Función de despedida* en 1953¹⁸⁸ asegura la posición de Usigli como hombre de teatro. Pero todo esto no prueba la real eficacia de esta crítica. ¿No es más bien lo contrario? Los enemigos de Molière y los de Usigli son los mismos. Después de *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, no depusieron las armas y el estado del teatro mexicano hoy lo prueba. La experiencia del "Teatro de Medianoche" aborta rápidamente al igual que todas las que le precedieron. La causa no es la falta de éxito, más bien al contrario, es la incomprensión y el desprecio de la crítica oficial que lo tuvo en un olvido total y por rencor contra su persona, ya que Rodolfo Usigli participa en los esfuerzos del joven teatro experimental: "El teatro de Medianoche triunfó plenamente ante el público y fue injustamente inmolado por los críticos que se vengaban de mi molieresca conducta".¹⁸⁹

En el artículo que publica el 25 de marzo de 1940 en *El Universal*, "El teatro de Medianoche y la crítica", Usigli acusa a los críticos de inercia y de pedantería literaria y los niega abiertamente al grado de no prestar ninguna atención y mantener silencio ante sus acciones: "Yo quiero un teatro para México y si la tarea es demasiado grande para mí, o si no lo consigo, es cosa que el público decidirá. Hasta ahora el público está con el Teatro de Medianoche [...] Y desde ahora pido a quienes no tengan compromisos, ni miedo, que sumen sus firmas a la mía, el momento es demasiado importante para el teatro mexicano".¹⁹⁰

Este apoyo que solicita Usigli a sus amigos, a los otros dramaturgos, le es rehusado. Para salvar la experiencia probada y eficaz intentada por su grupo del "Teatro de Medianoche", propone a Xavier Villaurrutia, a Celestino Gorostiza y a Agustín Lazo que tomen su dirección. "Yo me borrraría -aunque seguiría haciendo todo el trabajo- y ellos serían los directores aparentes. Declinaron con sonriente, irónica cortesía. ¿Quizá creían que mi fracaso sería un triunfo? Eran los mismos amigos que se negaron a

apoyarme públicamente en la polémica con Fernando Soler o Virginia Fábregas (1937) porque después de todo, Virginia o Fernando podían estrenarles alguna traducción".¹⁹¹

La forma está entonces desligada de la intención. ¿Cuál es pues el papel de la crítica en el seno de la actividad teatral? ¿La teatralización de la crítica no corre el riesgo de desvalorizar la intención crítica? Pero, ¿Molière o Usigli llevaron sus críticas al escenario para volverlas teatrales o para hacer teatro? No, no creemos que fuera así. Estos actores han expresado sus críticas con sus medios de hombre de teatro, como un poeta expresará las suyas con sus medios de poeta. Lo que sí es verdad, es que estos medios, empleados y repetidos sin control, sin disciplina, pueden girarse contra lo que expresan y desviar así la obra de su sentido primero, ya que la intención del dramaturgo que pone en escena y sobre el escenario su crítica del teatro es adecuada al poner la actividad crítica (que tiene presa sobre el teatro) en el corazón mismo de la actividad teatral. He ahí el argumento de las cuatro obras que estudiamos: *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, *Vacaciones I*, *Vacaciones II* y *Función de despedida*. El peligro precisamente será de no falsear la orientación crítica dada al teatro por la crítica; ya que es esa actividad crítica la que transforma la actividad y la práctica teatral proponiendo al espectáculo una nueva manera de hacer teatro.

Con razón o sin ella sentimos *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, *las Vacaciones* o *Función de despedida* como obras nuevas, diferentes de las otras creaciones de su autor. ¿No es esto lo que determinó su éxito público o, por lo menos, para lo que fueron representadas, *Vacaciones I* y *Función de despedida*?¹⁹² Por otra parte, Usigli escribe, evocando la concepción de *Vacaciones*, lo siguiente: "En realidad, concebí *Vacaciones* a modo de un biombo o tríptico: 3 comedias sobre el odioso, delicioso oficio del teatro, destinadas a presentar tres etapas de la carrera de un joven autor y una joven actriz: la afición, que no logra romper el cascarón todavía porque no hay maestro o maestra que la empole; la separación entre el campo de la ambición renovadora y el teatro profesional de rutina".¹⁹³

En efecto, el teatro en el teatro pone a prueba otro teatro y se pone él mismo a prueba. La actividad crítica se ejerce en dos niveles: primero sobre el teatro juzgado y luego sobre el teatro que juzga: se vuelve pues, activamente, crítica de ella misma. En esas condiciones, la escena no se presenta como un mundo aparte, un mundo de ilusión, cerrado sobre él mismo, al que está convidado un número relativo de especialistas privilegiados. Una ilusión que se pone en tela de juicio ya no es una ilusión. Es la afirmación de una voluntad de destruir la ilusión. *La crítica de "La mujer no hace milagros"* por ejemplo, redobla la ilusión para destruirla mejor. Si Usigli convida al público mexicano a mirarse "por el ojo de la cerradura",¹⁹⁴ no es para engañarlo. Pero ¿no hay un riesgo? ¿A fuerza de redoblar la ilusión, ésta no saldrá reforzada de la falsa prueba? ¿No se acerca entonces Usigli a Pirandello y a *Seis personajes en busca de autor*? ¿Acaso cuando el mundo del teatro y el mundo a secas se mezclan, la ilusión no reina sobre ellos?

Usigli, como Molière, quiere divertir al espectador haciéndolo consciente de presenciar un juego, pero un juego dramático que se apoya sobre una realidad. Aunque ésta no desaparezca completamente todo se juega en el nivel del diálogo y llegamos a una ilusión de la palabra que quiere ser, bajo los aspectos del humor, como liberación total,

la ilusión oculta deficiencias ideológicas -sobre las cuales volveremos más adelante- la ilusión es reducida. ¿Por qué? La crítica que Usigli lleva al teatro es real en un primer grado. Critica realmente una estructura teatral verdadera, critica realmente a grandes comediantes: Verónica Muro es Virginia Fábregas, "el primer actor" de *Vacaciones II* es Fernando Soler, los críticos de *La crítica de La mujer no hace milagros* son los verdaderos cronistas de la prensa mexicana. Los golpes que les lanza son golpes verdaderos. La crítica se basa sobre la realidad del teatro y queda aquí, en los límites del teatro, pero Usigli volverá a servirse de ella de manera directa en varios artículos de prensa.¹⁹⁵ Los pretextos falsos están reducidos. Las máscaras caen.

Lo que Usigli quiere evitar ante todo, es la confusión. El ejemplo más significativo del control que el autor ejerce sobre su obra es la construcción de *Función de despedida*. No se pasa nunca de un nivel de representación a otro sin estar advertido: un ademán, una mímica, una palabra, un efecto sonoro o un objeto escénico, todo signo se inscribe en un espacio dramático deseado para organizar las diversas secuencias de la escena. Hemos caracterizado el funcionamiento semiótico en el análisis de las semiosis escénicas o de representación, en busca del proceso de construcción y de elaboración del sentido. Así, nos hemos dado cuenta que la unidad escénica integraba una pluralidad de discursos, que emanan de emisores diversos que se enfrentan, y una pluralidad de signos que la condiciona: los signos de las palabras son entonces sólo una parte de signos constitutivos de una percepción global del texto dramático.

Una de las finalidades del teatro en el teatro es la reducción de la ilusión. En Usigli esa reducción proviene de rupturas constantes en el desarrollo de la obra, interrumpido éste por comentarios, citas o por la presencia de objetos escénicos significativos. Son pues, variados los cortes que remiten a la semiosis de interpretación: Pensamos en las explicaciones que da Molière a sus comediantes y a los espectadores en *El Impromptum de Versalles*; pensamos en las risas de los espectadores que vienen a romper la ilusión en *La crítica de "La mujer no hace milagros"* o en el helado de uno de los críticos que renueva a medida que la discusión se ubica en la realidad. Pensamos en el juego de la iluminación y los candelabros de *Corona de sombra*, de la iluminación, también, en *Mientras amemos*, pero sobre todo pensamos en el juego de los proyectores en *Función de despedida* que iluminan el rostro del comediante que habla, manteniendo en la sombra a los demás, y pensamos también en las repercusiones de "La voz del pensamiento". Todos éstos son procedimientos que impiden que cuaje la ilusión, o que la rompen si ha cuajado demasiado. Esas rupturas sirven para enmarcar, para poner en evidencia la realidad de la crítica, lo mismo que ciertas frases citadas, ademanes o mímicas. Usigli mira a los comediantes que le rodean y hace que se quiten sus máscaras. "La voz del pensamiento" de Verónica tiene una función significativa de comentario y, por repercusión, de cita capaz de poner en *abyme* una situación dramática

Pensamiento de Verónica: Si no me sintiera tan plácida me gustaría levantarme y decirles cuatro verdades. ¿Qué importa? Los pobrecitos creen que mi muerte es un bien para ellos. Quizá lo es para mí sola. Son tan malos actores que no esconden su pensamiento, que es lo que yo puedo leer. Están fastidiados, quisieran irse a respirar el aire fresco, a ver las flores, a emborracharse, o olvidar que existe la

muerte, y sobre todo, que hoy yo soy la muerta, que hago el último papel de mi vida y que lo hago bien. Que soy yo quien trabaja. Si tuvieran la vocación y el valor, se quedarían muertos en sus asientos, con lujo de detalles, en las posturas más convincentes; pero cada uno con la idea de que muere mejor que yo, de que merece el aplauso. Y lo amargo es que ninguno me perdona que le haya ganado este papel. Se está bien muerta... es confortable. No querer nada ya, olvidarlo todo... no soñar, no tener que maquillarse. Por cierto que tendrán que peinarne un poco, ponerme rojo y pintarme los ojos. Por los fotógrafos. ¡Qué vida!... En el fondo de todo no hay ningún cambio.¹⁹⁶

Esos comentarios que se desgranán a lo largo del primero y del segundo acto no son digresiones inútiles. Esas rupturas nos vuelven a llevar a la realidad y son como notas explicativas. Usigli hace caer las máscaras de los comediantes:

Pensamiento de Verónica: [...] Despíntate Verónica, ¡Despíntate! Ráspate del rostro el maquillaje, eso que no sé quién llamaba los vergonzosos colores del teatro [...].¹⁹⁷

Pero también las máscaras y las prácticas engañosas del teatro:

Pensamiento de Verónica: [...] Y esta cosa hueca que es el teatro. Tiré mi vida en el teatro como una piedra. Hizo onditas: pasiones de hombres, crónicas interesadas, publicidad vendida ... Desde hace tantos años el mismo programa: una obra por semana. Nunca una Julieta, ni una Fierecilla Domada, ni una Dama Duende, ni una Hedda Gabler, ni una Electra, ni una Antígona, ni siquiera una Señora Alving. Hay tiempo para hacer cosas de arte puro. Hay tiempo. Pero, primero hay que ganar plata, alimentar a la bestia fiera y pasarle las cuentas del Gran Capitán. ¿Hacer Cándida? Sí, un día, un día, ¡un día! Cuando ya no se trabaje para comer [...].¹⁹⁸

El espectador pasa así de un teatro a otro, ya no mira el espectáculo bajo el mismo ángulo, lo ve en profundidad. El que muestra, el comediante, está mostrado entonces, está dado a ver. De la misma manera el autor está mostrado, Usigli está presente en todas sus obras de crítico de teatro en el teatro. Está pintado, y, en *Vacaciones II* con los rasgos del joven actor, dado a ver al lado de su retrato, pintándose: "Ya está usted como Usigli",¹⁹⁹ le contesta el director descontento.

O aparece, de manera alusiva pero significativa, su intención crítica en *Función de despedida*:

Carrel: Para reemplazar el ángulo del cine podemos decir que la impulsó a usted la desilusión de un gobierno que no quiere entender de arte y que, a la vez que olvida a una actriz como usted y a los verdaderos valores del teatro, fomenta una triste y anfibia burocracia teatral que, según frase del incorregible Usigli, dice la misa solemne con monaguillos.²⁰⁰

O también es juzgado y se juzga él mismo en el centro de la obra como en *La crítica de La mujer no hace milagros*:

El crítico Mota (contestando a una acusación del joven crítico): ¿Enemigos de Usigli? Pero si medio centenar de mexicanos siquiera, dedicaran al arte de Talía la importancia que le otorga Rodolfo Usigli, no marcharíamos en asuntos teatrales en quinto o sexto lugar entre los países de lengua hispana. Sino cuando menos en tercero, inmediatamente después de la Madre Patria y de la gran República del Plata²⁰¹ pero no: el esfuerzo de Usigli es aislado, y por esto, más estimable todavía. El crítico joven: Iba yo a decirlo. Ustedes han aplaudido el trabajo de Usigli cuando dirige, no cuando escribe, y eso es porque hace dos años y medio escribió contra todos los críticos que se habían arrodillado ante una mala pieza española.²⁰²

Y más lejos

El crítico joven: León Felipe estima que no hay en este momento ningún autor español que posea un oficio teatral tan seguro como el de Rodolfo Usigli; Gorostiza y Villaurrutia estiman que éste es el momento de hacer un escándalo como el de Hernani para acabar con las trabas que imponen ustedes al teatro. El crítico Escasa: ¡Esos señores! León Felipe es un poeta de izquierda....²⁰³

Pasamos de un teatro que muestra a un teatro mostrado y esto por mediación de la crítica del teatro en el teatro. Este ir y venir tiene una meta esencialmente pedagógica: invitar al espectador a ver y a interrogarse. Usigli insiste para que el interés del espectáculo se apoye sobre su desarrollo y no sobre su resultado. Lo importante no es saber si Verónica Muro se morirá o no, lo importante no es el desenlace sino el desarrollo de la acción, la argumentación, y las máscaras que se caen.

La crítica sobre escena permite la crítica en la sala y pone al espectador en libertad. Los comediantes, los actores ya no juegan sobre la fascinación, la ilusión, la identificación que puede sentir el espectador. El teatro que se critica a sí mismo ofrece una toma de conciencia al público, le permite dudar, interrogarse. Sin embargo, hay que subrayar que esta puesta en duda que se refiere primero sólo a cierto repertorio, a determinado género, a tal comediante o tal crítico, corre el riesgo de extenderse a toda la institución teatral. El teatro ¿no se sacude así por sus propios golpes? En cuanto lucha por tal función o tal otra del teatro, debe volver a encontrar y afirmar su propia función y la crítica, que convoca sobre el escenario al mundo del teatro y, a través de él, al mundo en general, a la sociedad, es para el propio teatro una prueba de verdad.

Esa es la intención primera de Rodolfo Usigli cuando, en *Función de despedida*, hace aparecer en escena a la actriz-estrella, Verónica Muro, agotada, usada después de una representación sin público, enferma de nervios: “[...] Es toda una mujer alta y fuerte de unos sesenta años, de cabello entrecano, despeinado. Se mueve casi como si se arastrara. Si a primera vista podría creerse que ha bebido, una segunda ojeada a su rostro

desencajado, evidencia que es víctima de una crisis nerviosa en su punto de postración. Sus manos tiemblan".²⁰⁴

Notamos, en el nivel léxico, la adjetivación descriptiva que emplea Usigli en las indicaciones escénicas para situar a su personaje y significarlo. Los privativos que aparecen aquí, "despeinado... desencajado" son signos indiciales de un estado de "falta", de quiebra moral y física que provocarán el desdoblamiento del personaje, y la caída o el arrancamiento de las máscaras "[...] Verónica Muro se concentra como una sonámbula".²⁰⁵ Y más adelante, después la absorción de todos los comprimidos contenidos en el tubo: "Se arranca el saco de su traje sastre y luego la blusa, que deja caer en el suelo. Entonces, con un gran suspiro de alivio, se abandona hacia atrás y se tiende en la cama".²⁰⁶

El vestido transforma al actor en personaje, lo sabemos: es portador de todo un sistema de signos icónico, indicial y simbólico que nombran y muestran a la vez el sexo, la edad, la pertenencia a una clase social, la profesión, la nacionalidad, la religión. El vestido, la vestidura es, en el teatro como en la vida, una máscara convencional, un icono de icono; es la metáfora de la ilusión teatral.²⁰⁷ Aquí, el hecho de que Verónica Muro, la comediente, se quite el vestido, tiene como función mostrar la caída de la máscara, y la voluntad de buscar una identidad, una verdad escondida.

¿Tragedia o comedia? Estamos en el teatro y Verónica Muro tiene conciencia de estar también en el teatro. Durante los largos ratos de letargo que siguen, "la voz del pensamiento" se hace oír, en contrapunto, como una expresión de una búsqueda de la verdad, de una identidad en el ámbito del teatro y en el ámbito de la vida.

En *L'impromptu* Molière, sobre el escenario desierto, llama a los actores por su nombre y les hace salir así, el uno después del otro, de la nada de los bastidores. Usigli, en *Función de despedida*, los pone todos en escena pero los deja en la sombra, confía a un proyector el cuidado de sacarlos de la nada. Es uno, después del otro, como van apareciendo en su papel, el rostro alumbrado por el rayo luminoso del proyector: "La voz del pensamiento será blanca, rápida, sin matiz así: una voz mecánica. La proyección de la luz interior abarcará sólo la cama, iluminando la figura de Verónica. El resto de la pieza debe permanecer en la mayor oscuridad, de modo que se vean solamente los rostros de los actores al ser iluminados cuando hablan [...] Se enciende un reflector sobre el rostro del actor de carácter mientras dice con su voz plena [...] El reflector se apaga para reencenderse en seguida sin vacilación sobre el rostro de la Primera Dama joven: [...]"²⁰⁸

La luz del proyector se vuelve entonces el signo de la importancia, momentánea o absoluta, del personaje iluminado así, amplificando su mímica, su rostro. ¿Cuál es pues esta verdad que se descubre en el teatro a lo largo de esas "radiografías" de los actores-personajes?

Observamos en primer lugar una confesión de parte de Usigli, como de parte de Molière por lo demás, él de estar en la ilusión, en la apariencia. Siempre nos recuerdan que los comediantes están en el teatro: ya sea por las risas de los espectadores que nos llegan desde la sala y comparten la discusión entre los críticos de *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, sea aun en la misma obra, por los preparativos de la representación: "Se oye, adentro, afinar de instrumentos",²⁰⁹ y por la música de fondo: "La orquesta,

adentro, empieza a ejecutar la Plegaria de una virgen o la Danza Macabra. ¿Música de circunstancias?"²¹⁰

Al lado de esas citas musicales que puntualizan la representación, encontramos también notas o situaciones que nos recuerdan que los comediantes están en el teatro, mundo de las apariencias servidas por realidades. Es "el apuntador" de *Vacaciones II* que mira a distancia la lectura de la obra del joven autor sin poder hacerse oír:

El apuntador: ¿Me permite usted que....?

(Simultáneamente)

La joven actriz: ¡Qué tonto es usted!

El joven actor: (que se había vuelto al apuntador, al oír la voz de la joven actriz lo abandona y se acerca a ella)

.....

(El apuntador, que escucha a distancia, aprueba con movimientos de cabeza)²¹¹

y más adelante, la aparición sobre el escenario de tres tramoyistas, significativa de la realidad del teatro: "(Cambian las luces. Una cortina de gasa baja por primer término).

El Apuntador: ¿Listos muchachos? (Aparecen tres tramoyistas, vestidos con overoles blancos, que se mueven rítmicamente)"²¹²

En resumidas cuentas esta confesión de la ilusión o de la apariencia teatral no es más que un respeto a la realidad del teatro. La escena es un lugar de exposición, un medio de exponer representaciones de la realidad. Confesando su realidad teatral, el teatro no pretende superarla para volverse realidad del mundo. La escena no es el mundo, es a lo más una representación y aquí, en las cuatro obras de Usigli que estudiamos, es el revés del teatro, la lectura o el ensayo visto desde los bastidores. La crítica del teatro convoca al mundo sobre el escenario para que sufra en él una prueba de verdad; el teatro ya es, en sí, una prueba de verdad. Confesando lo falso, el fingimiento, la máscara, en *Vacaciones II* o en *Función de despedida*, el escenario no hace trampas, confiesa su verdad, es a la vez un lugar de ilusión y de verdad, de verdad fabricada por la ilusión.

Esta prueba no puede ocurrir sin la presencia de la risa. La mirada crítica, desde Aristófanes y Molière, ¿no es a menudo la mirada cómica? La fuerza cómica en Usigli es una fuerza crítica que duplica su potencia de comunicación presentando un teatro que se confiesa como apariencia, máscara, juego, mentira, denunciando la máscara, la mentira de otro teatro. Si la comedia e incluso la farsa triunfan en *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, *Vacaciones I y II*, y en *Función de despedida*, es porque se arrancan las máscaras trágicas o heroicas, reduciendo así la ilusión. Sobre la máscara trágica, "la persona trágica",²¹³ que se da a los actores-estrellas, "la gran Sonia" o "Verónica Muro", Usigli se divierte en sobreponer las muecas del payaso, las expresiones cómicas:

(La gran Sonia, mujer bastante madura vestida con un traje de tarde y un sombrero lleno de reminiscencias de la moda de 1900, aparece en la puerta izquierda. Se detiene, sorprendida ante la escena que se ofrece a sus ojos. Se los frota como quien ve visiones, y se pone en jarras)

[.....]

La gran Sonia: ¡Esto es horrible! Me quejaré. Me quejaré al gerente. Me quejaré a mi embajada, me quejaré al presidente de la República. (Emite pequeños “¡Ah!” “¡Oh!” alternados) [...] ²¹⁴

La estrella, el primer actor o la primera actriz, verdadero demiurgo del teatro en México, a quien se va a ver para proponerle sus obras, a quien se va a pedir consejo, y que el público idolatra, es dado a ver aquí, está mostrado por la risa, por el efecto cómico que le arranca la máscara.

Pero la prueba de verdad a la cual Usigli somete al teatro y a los comediantes, criticando el teatro y cierta manera de hacer teatro, critica y destruye las representaciones que el hombre desearía hacer de él mismo y de su condición. ¿No se percibe tras esta denuncia de lo trágico por la risa, la de toda ideología considerada como una falsa representación del hombre por el hombre mismo? La crítica del teatro abre el debate y plantea los problemas en términos de “práctica social del teatro” ²¹⁵ y en términos de crítica de las representaciones de la sociedad.

La “mise en abyme” y la ficción de la realidad

La crítica en la crítica y la crítica del teatro en el teatro dependen del *procedimiento* de “mise en abyme”, propio de la heráldica, que André Gide aplica por primera vez a toda actividad artística. Sobre esto escribe en su *Journal* en 1893:

Luc y Rachel también quieren realizar su deseo, pero, mientras que yo escribiendo el mío, lo realicé de manera ideal, ellos, soñando este parque del cual sólo veían las rejas, quieren penetrar en él materialmente y no experimentan ninguna alegría.

Me gusta bastante que en una obra de arte se encuentre transpuesta de esta manera la escala de los personajes, el mismo tema de esta obra. Nada aclara mejor y establece con más exactitud todas las proporciones del conjunto.

Así, en ciertos cuadros de Memling o de Quentin Metzys, un pequeño espejo convexo y oscuro refleja, a su vez, el interior de la habitación donde se desarrolla la escena pintada. Así, en ciertos cuadros de las *Meninas* de Velázquez. Por último en literatura, en *Hamlet*, la escena de la comedia [...] En Wilhem Meister las escenas de marionetas o de fiesta en el castillo. En *La caída de la casa Usher*, la lectura que se hace a Roderick, etcétera. Ninguno de esos ejemplos es absolutamente preciso. El que lo sería mucho más, el que diría mejor lo que he querido en mis *Cahiers*, en mi *Narcisse* y en *La tentative*, es la comparación con ese procedimiento del blasón que consiste, en poner en el primero, un segundo en abyme. Esta retroacción del sujeto sobre sí mismo que siempre me ha tentado. ²¹⁶

Unos meses después de haber anotado esas reflexiones en su *Journal* en 1893, André Gide escribía *Paludes*, ²¹⁷ modelo narrativo de la *mise en abyme*.

Si hemos decidido detenernos un poco en la explicación histórica de la fórmula *mise en abyme*, es, en primer lugar, porque -la intertextualidad lo obliga- Rodolfo Usigli, hombre de cultura, autodidacto, era lector de Gide y como lo dice él mismo: "Había caído integralmente víctima del mal universal que Koestler llama la "influenza francesa".²¹⁸

Pero es sobre todo porque, desde la publicación del *Journal* de André Gide en 1932, la fórmula gidiana de *mise en abyme* iba a encontrar un eco considerable acerca de la crítica literaria primero en Europa, después en el resto del mundo. El fenómeno denominado así, lo hemos visto *supra*, era muy antiguo, pero el uso de la fórmula era nuevo y parecía responder a una necesidad de significar manifestaciones que se imponían cada vez más a los creadores y al público. Los motivos que han empujado a los escritores, a los artistas, a través del tiempo, a usar este procedimiento, son múltiples: estéticos, psicológicos, sociales, políticos. En nuestro dramaturgo, Rodolfo Usigli, la *mise en abyme* debe permitirle abolir las convenciones establecidas, imponer un arte teatral nuevo, no conformarse con las modas dramáticas existentes, y también someter a discusión la posición discursiva dominante en materia de ideología.

Conviene ahora, con la finalidad de abarcar mejor el fenómeno de la *mise en abyme* en el teatro, reunir las diferentes formas y dimensiones que asume, tales como las hemos descrito en nuestro análisis del teatro en el teatro.

En esta perspectiva podemos poner en evidencia cuatro formas discursivas que coexisten a menudo y se interpenetran para construir el efecto de *mise en abyme*. Estas son: la cita, las intercalación, el juego autotético o metateatro y el juego de espejos. Estas formas discursivas, en las obras estudiadas, dan presencia al interpretante y revelan las condiciones de posibilidades del discurso teatral.

La cita

He ahí una forma discursiva muy frecuente, presente en todas las actividades artísticas. En el teatro de Rodolfo Usigli, la cita es una manifestación de la intertextualidad. La hemos encontrado muy a menudo tanto en nuestra lectura de las obras de teatro en el teatro como en la de las otras obras de su producción dramática sometidas a nuestro análisis semiótico. Recordemos las citas librescas y culturales que construyen el signo icónico de la cortesana en *Jano es una muchacha*, o también las citas musicales en la misma obra y en *Las madres*, las citas históricas y políticas en *El gesticulador* o en *El presidente y el ideal*,²¹⁹ en la cual el discurso sindical y el discurso político oficial sobre la querrela de la educación socialista están presentados al lado de las citas tomadas de Marx o de Lenin; sin olvidar la cita en la obra *Función de despedida*, por ejemplo, de otras obras de teatro en una confrontación dialéctica entre dos tipos de discurso sobre el teatro. La cita es una manifestación concreta del interpretante en el proceso de producción, de representación y de interpretación del sentido. Umberto Eco no se equivocó cuando escribió en la *Apostille* a la edición de 1985 de su novela "semiótica",

Le Nom de la Rose: “El escritor (el pintor, el escultor o el compositor) sabe siempre lo que hace y lo que le cuesta hacerlo. Sabe que debe resolver un problema. Los datos de partida son quizás oscuros, pulsionales, obsesivos, no es, a menudo, más que un deseo o un recuerdo. Pero luego el problema se resuelve sobre el papel, interrogando la materia sobre la cual se trabaja -materia que exhibe sus propias leyes naturales pero que al mismo tiempo lleva con ellas el recuerdo de la cultura de la cual está cargada (el eco de la intertextualidad). Cuando el autor nos dice que ha trabajado bajo la inspiración, miente.”²²⁰

La intercalación

Esta es también una forma discursiva característica del discurso literario y del discurso teatral en particular. De la *actio intercalaris* a las “novelas interpoladas”, lo que distingue este procedimiento del que hemos descrito antes es que en la cita estamos en presencia de una especie de “deducción textual” a partir de un texto preexistente, mientras que la intercalación se revela por ser una forma discursiva con dos componentes -pieza interior y pieza exterior- que están ahí para formar un hipersigno, un todo dramático, concebido por un mismo autor. Pensamos en la obra dentro de la obra que representan los niños, con trajes de época, en *Las madres*, o la representación del pasado entre Carlota y Maximiliano, bajo la mirada del presente y del historiador Erasmo Ramírez en *Corona de sombra*. Pensamos también en la representación dentro de la representación que dan a ver sobre el escenario “el joven autor” y “la joven actriz” en *Vacaciones I y II*. Esta técnica de la intercalación permite la presentación de dos planos de la realidad, desfasados el uno en relación con el otro, y da a ver a los espectadores las relaciones tensionales y conflictivas que estructuran la formación discursiva de la cual forman parte integrante.

El juego autotético o metateatro

Se trata aquí más particularmente de lo que Gide llama “la retroacción del sujeto sobre él mismo”,²²¹ es decir la reflexión del artista, del dramaturgo sobre su proceso creador, sobre su producción. En Usigli, esta forma discursiva está unida a lo que hemos llamado el teatro en el teatro. Hemos analizado todas las variantes: de la obra que se interroga sobre ella misma en *La crítica de “La mujer no hace milagros”*, al arte teatral que se interroga sobre él mismo con las *Vacaciones*, sin olvidarse del comediante que se interroga sobre su oficio en *Vacaciones I y Función de despedida*. Es que, si el discurso teatral “habla” todos los tipos de discursos que condicionan la vida social, es normal

que hable también su propio discurso, el discurso del teatro. De ahí el interés, legítimo, de los dramaturgos de todos los tiempos de presentar sobre un escenario su oficio, su ambiente, sus querellas. Actores y dramaturgos citados se vuelven entonces personajes-héroes de teatro no sólo cuando están inscritos en la realidad histórica (Fernando Soler, Virginia Fábregas, Rodolfo Usigli...) sino también como personajes ficticios (El joven Autor, la gran Sonia, Verónica Muro...). Usigli en "Gaceta sobre la *Función de despedida*" que escribe en 1961, justifica este procedimiento: "He profesado siempre la idea de que es de conveniencia elemental para el poeta dramático visualizar a los personajes principales de sus obras dentro de los contornos de los principales actores existentes en su tiempo. La razón es obvia: *establecer un contacto previo en uno mismo, entre personaje e intérprete*: dialogar oyendo en uno las voces de los actores con lo que se facilita la tarea de éstos y se gana en fluidez; no exponerse en suma a exigir cosas imposibles de los intérpretes [...] *La comedia, fiel a mi regla que consiste en recordar con ayuda de la imaginación, pretendía combinar ficción y realidad en términos que, si bien accesibles al público general, desconocedor de las intimidades transescénicas, sacudiera un poco también a los actores que forman su medio*".²²²

Como Molière, que da el ejemplo en *L'impromptu*,²²³ Usigli se pone en escena, se vuelve personaje de su obra de manera implícita en *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, de manera explícita en *El caso Flores*.²²⁴ Por otra parte Usigli, como Pirandello en *Seis personajes en busca de autor* o Cocteau en *Los monstruos sagrados*, hace citar su nombre o el título de sus obras a los personajes en el escenario, en *La crítica* o en *Función de despedida* por ejemplo. Esos fenómenos autotéticos o autotemáticos son frecuentes en el discurso teatral como en el discurso pictórico y nos acercan al cuarto procedimiento de *mise en abyme*.

El juego de espejos

La sublimación no es siempre la negación de un deseo: no se presenta siempre como una sublimación contra instintos. Puede ser una sublimación para un ideal. Así Narciso ya no dice: "Me amo como soy", dice: "Soy como me amo", "quiero aparentar y por lo tanto debo aumentar mi adorno". Así la vida se ilustra, la vida se cubre de imágenes.

Gaston Bachelard, *L'eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1973.

Desde Narciso, el artista de todos los tiempos, pintor, escritor, poeta, dramaturgo, director, comediante, está fascinado por este fenómeno y busca imitarlo. Llamado juego de reflejos, desdoblamiento o juego de espejos, este fenómeno es, en el ámbito dramático, una forma discursiva que se presenta como otra variación sobre el tema del teatro en el teatro. Desde el momento que hay "obra en la obra", hay que admitir la existencia del público de la obra interior. Este público está invisible a veces, escondido

como Erasmo y "El portero" detrás de una cortina en *Corona de sombra*, o a veces físicamente presente en el lugar escénico como "El botones" o "El hombre del paraguas" en *Vacaciones I*. Entonces las relaciones tradicionales que se establecen en el espacio teatral entre comediantes y espectadores están trastornadas. Espectadores de la obra interior, estos personajes desempeñan el papel del público de la obra que se desarrolla ante ellos, pero para nosotros, para los espectadores de la obra exterior, sabemos bien que no dejan de ser personajes de ella. Estamos pues en presencia de un desdoblamiento del papel de esos actores de la representación que son los comediantes y los espectadores. Usigli usa de este artificio del desdoblamiento como forma de discurso-reflejo en muchas otras obras, además de las destinadas al teatro en el teatro, como en el caso de *Corona de sombra*, con el desdoblamiento del personaje de Carlota; en *Mientras amemos*, con el desdoblamiento y juego de papeles entre Bernardo y Fausto; en *Aguas estancadas*, con el desdoblamiento del personaje de Sarah; en *Jano es una muchacha*; con el desdoblamiento de Mariana-Marina; o también en *El gesticulador* con el desdoblamiento del personaje César Rubio profesor-César Rubio general. Es que Rodolfo Usigli, como muchos otros practicantes y teóricos del teatro, está obsesionado por un problema mayor, esencial en el teatro, el de la ilusión. Ilusión y realidad, mundo imaginario y mundo real, ficción e historia, mentira y verdad, he aquí la dualidad, la antinomia que obsesiona a los dramaturgos y que se plantea a los espectadores, dejándolos perplejos a menudo. Tadeusz Kowzan en *Wyspianski - Apollinaire - Pirandello - Maïakovski: Etude comparative sur l'illusion théâtrale*: señala la importancia del fenómeno: "Todo el mundo, o casi todo, está de acuerdo que la ilusión constituye uno de los elementos del fenómeno conocido, desde hace siglos, bajo el nombre muy general de teatro. Lo que suscita dudas y divergencias de opiniones son las relaciones entre la ilusión y la realidad en una obra dramática tanto como en una obra escénica, es la cuestión de saber si debe -y por qué medios- acentuar "el engaño", llevar la ilusión a su paroxismo, o al contrario, eliminarla tanto como sea posible, debilitar la influencia de la ilusión sobre el escenario. El procedimiento del teatro en el teatro, es decir el teatro en el segundo grado, se apoya, en una gran medida, sobre un juego de ilusiones".²²⁵

Efectivamente, si volvemos a *El gesticulador* que hemos comentado en otra parte, nos damos cuenta que el artificio discursivo teatral usado por Rodolfo Usigli es el espejo, un espejo que refleja una imagen doble: signo icónico de la sociedad mexicana y signo icónico de la obra misma. La realidad histórica aparece en ella, por lo tanto, como una metáfora de la ficción, como una metáfora del discurso. Al contrario de su hijo Miguel que no acepta el camuflaje de la realidad, la ilusión, la mentira, César acepta la "feria de las máscaras",²²⁶ el aspecto teatral de la existencia para denunciar mejor lo que Jean-Paul Sartre llamara: "el espíritu de serio", marca de la ideología dominante. César Rubio piensa, en efecto que la única manera de vivir una ilusión, una mentira, es viviendo otra mentira, otra ilusión. Así, el profesor César Rubio tomará la máscara del general César Rubio. En *El gesticulador*, el "poeta" Usigli, inspirado por la historia, inventa un historiador, el profesor César Rubio, que es metafóricamente un "poeta" y que se sirve él mismo de la historia para realizarse como "poeta". En otros términos, César Rubio es un historiador que, para tomar su propio sitio en la historia, se vuelve "poeta" y

trasciende los límites de la historia para inventarse él mismo. Hay algo del dramaturgo en el personaje de César Rubio, está Usigli mirándose como ante un espejo. ¿No escribirá más tarde en el "Prólogo" a *Corona de sombra*: "Si no se escribe un libro de historia, si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe regir es la imaginación no la historia. La historia no puede llenar otra función que la de un simple acento de color, de ambiente o de época. En otras palabras, sólo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico."²²⁷

En la obra interior, la metapieza, César Rubio es dramaturgo y actor a la vez. Compone un personaje y lo interpreta, y eso en dos tiempos:

a) realizándose narrativamente, primero, cuando el profesor César Rubio cuenta al profesor Bolton la historia del general Rubio, en el acto I;

b) realizándose dramáticamente, después, en la dramatización del personaje de César-general, en el cuerpo del profesor César Rubio, en el acto II y en el acto III.

Una lectura metateatral de la obra nos permite situar el "clímax" de la obra exterior al final del primer acto, es decir, en el momento en que César hace creer a Bolton que es el general revolucionario César Rubio; entonces el telón se abre sobre la obra en la obra, la obra interior, que tendrá como "clímax" la aceptación por César de la investidura electoral después de una larga discusión en el segundo acto con los miembros de la familia política. Comediantes, César Rubio desempeña perfectamente su papel, llega incluso a subrayar para los espectadores el desdoblamiento, el juego de espejo, del teatro en el teatro, cuando a la pregunta "¿Por qué habla usted de sí mismo como si se tratara de otro?"²²⁸, que le hace Treviño, César contesta "Porque quizás así es".²²⁹

Teatralización del teatro que Usigli pondrá de relieve más adelante por dos indicaciones didáscalicas: "Involuntariamente en papel, viviendo ya el mito de César Rubio",²³⁰ y "Desamparado, arrastrado al fin por la farsa".²³¹

En gran medida, podemos decir que César Rubio que gesticula, se debate; es un personaje pirandelliano, un personaje en busca de autor de cierto modo. Bolton le habrá permitido definirse: será su "disculpa de existir".²³²

Citas, intercalaciones, metateatro, desdoblamiento o juego de espejos, estas formas del discurso del teatro en el teatro y sus combinaciones implican la coexistencia de varios planos dramáticos que hemos llamado "espacios dramáticos". Las relaciones entre esos espacios son relaciones conflictivas, o tensionales, según un eje que podemos caracterizar como: semejanza/diferencia, analogía/contraste, convergencia/divergencia, réplica del eje temático: ilusión/realidad, mentira/verdad. Diversos procedimientos son los que determinan la *mise en abyme* como un proceso de iconización del discurso teatral. En resumen diremos con Tadeusz Kowzan que la finalidad de estos procedimientos "tan difundidos y propios a varios ámbitos de la actividad artística, es pues romper la uniformidad de una obra de arte, de sobreponer en ella varios planos, de crear en ella cierta profundidad y de jugar, de una manera u otra, sobre esta diferencia de niveles".²³³

Hemos visto que el desfase que de ellos se deduce en la obra exterior y en la obra interior, crea en Rodolfo Usigli tres efectos esenciales:

a) un efecto de distancia en primer lugar en relación con la realidad primera representada por el dramaturgo, y una distancia tomada por el creador frente a su propio discurso,

b) un efecto de acusación luego de la ilusión teatral oponiéndole, por una serie de rupturas, otra ilusión,

c) un efecto de interpelación ideológica y didáctica que permite al dramaturgo, al comediante y al espectador reaccionar frente a las contradicciones del discurso social.

Dice Kowzan: "La realidad política y social de un conjunto humano, en una época determinada, esta fundada sobre registros diferentes, a menudo antinómicos e incompatibles, un juego sobre dos o varios planos que permite hacer resaltar esas contradicciones, y constituye, a veces, el intermediario por el cual se expresa lo que no ha sido confesado que levanta el velo de una verdad subyacente. He aquí, tal vez, la misión suprema del arte *en abyme*".²³⁴

Es este último efecto del discurso teatral el que vamos a analizar ahora, ya que la actividad crítica sitúa siempre al espectador, al lector, al director y al actor, según sus condiciones históricas, económicas, sociales y políticas. Un período de crisis económica, social o política, tal como la de 1929 que alcanza a México en medio de la adaptación revolucionaria, es un período crítico. El teatro y la crítica del teatro en el teatro que nos presenta Rodolfo Usigli no escapan a ello, al contrario. Un período de crisis, que además es revolucionario, invita a reflexionar sobre un estado social, que confiesa sus debilidades, y sobre la ideología de la clase dominante. Pensamos que como ciudadanos y como artistas, la gente de teatro voltea a ver a la vez a la sociedad y a la representación que dan de ella. La crisis de un teatro se injerta en una crisis de sociedad y la crítica de cierto tipo de teatro es la crítica de cierto tipo de sociedad.

El discurso teatral como crítica de las representaciones de la sociedad y discurso crítico de la sociedad

La crítica del teatro pone en escena representaciones de la sociedad que critica y denuncia como máscaras. Usigli, queriendo renovar la práctica teatral, como sus amigos dramaturgos, Bustillo Oro, Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza, se enfrentan con una cultura "nueva" pero estancada donde el teatro no tiene su sitio. Recordemos esas palabras de Xavier Villaurrutia en un artículo de 1940: "El teatro es así": "Desde luego el teatro no es como lo pintan las compañías profesionales que trabajan en México. Sucios locales, viejos actores, anacrónicas decoraciones e imposibles repertorios... he aquí los síntomas de la enfermedad que no es lo bastante fuerte para acabar con el teatro, pero sí lo bastante aguda para hacerlo arrastrar una existencia cubierta de llagas, una llagas cubiertas de harapos. No obstante, el público, practicando inconscientemente una de las llamadas obras de misericordia, acude a visitar al

enfermo. ¿Por qué lo hace? Sucede que el público asiste a las representaciones que los teatros comerciales le ofrecen, porque está decidido a divertirse y, pues ha pagado por entrar, ríe la mala comedia o se interesa en el drama mediocre. Finge que se divierte y algunas veces, se divierte fingiendo. El teatro se ha instalado en la sala, los actores ocupan las lunetas, el escenario se halla, en cambio, vacío...²³⁴

Se trata por lo tanto, de una representación de la sociedad vista a través de su propia imagen. ¡Y sin embargo! La efervescencia revolucionaria sacudió a México entero. Permitió una nueva estética pictórica, el muralismo. Dio nacimiento a una temática narrativa específica, la novela de la Revolución. Permitió la aparición de grupos de encuentros poéticos como "Contemporáneos" y más tarde "Taller". Pero el teatro, sólo él, permanece en el estado experimental y no llega a un resultado. Xavier Villaurrutia, en el mismo artículo, ofrece una respuesta: "Si alguien me preguntara el por qué de estos síntomas y, más aún, la causa primera del mal, le respondería: "El teatro se agota por exceso de conservación". Todo en él es caduco: locales, actores, decorados, repertorio y -por qué no decirlo- público. Todos los malos hábitos y las vencidas costumbres de la tradición teatral española del siglo XIX pesan sobre las compañías que habitualmente trabajan en nuestros teatros. La vejez parece ser su atmósfera necesaria; la improvisación, su único método; la incultura, su contenido..."²³⁵

Estos son los temas de la crítica usigliana que hemos analizado alrededor de dos ejes: para una nueva manera de hacer crítica y para una nueva manera de hacer teatro. No obstante, Usigli, por su crítica en acción sobre el escenario y fuera del escenario se adelanta a la argumentación de Villaurrutia y sitúa su discurso en un nivel ideológico y político, que trataremos de definir a continuación.

Teatro y clases sociales

Louis Althusser nos enseñó que la ideología no tenía existencia de ideas o espiritual sino una existencia material, concreta y que existía siempre representada en un aparato y en su o sus prácticas.²³⁶ Y en sus *Vérités de la Palice*, Michel Pêcheux, comentando a Althusser, añade y precisa que: "En su materialidad concreta, la instancia ideológica existe bajo la forma de formaciones ideológicas (referidas a los aparatos ideológicos de Estado) que a la vez poseen un carácter regional y comportan posiciones de clase".²³⁷

En efecto, los "objetos ideológicos" prescritos por aparatos tales como la escuela, la familia, la iglesia, los partidos políticos e incluso los sindicatos, están siempre presentes y proporcionados con su modo de empleo, "la manera de usarlos", son sus interpretantes en cierto modo, es decir, son su sentido, su orientación y los intereses de clase que defienden. Así la ideología en el discurso, por medio de los interpretantes, se infiltra todos los niveles de la vida social, lo que hace decir a Edmond Cros en *Théorie et pratique sociocritiques*: "Toda sociedad produce cierto número de modelos de comportamiento a través de los cuales materializa la evolución de los valores que le son propios (el hijo, la madre, la hija, el padre, la jovencita de buena familia, la mujer fatal, el patrón, el

estudiante, el playboy, el inmigrado...) y que constituyen papeles sociales en función de los cuales cada individuo se define. Esos modelos de comportamiento que convocan los sujetos en la identificación, crean, igualmente, expectativas de comportamiento".²³⁸

Encontramos aquí los modelos de los personajes del teatro de Rodolfo Usigli, de los cuales hemos elaborado la carta sociológica, personajes ubicados con una referencia al código social por el uso del nombre común ("El portero", "El botones", "La mecanógrafa"...), que es un símbolo. Hemos notado la pertenencia de esos "modelos de comportamiento" a la burguesía mexicana de los años 1930-1950 con un predominio de la pequeña y media burguesía o clase media con 142 ocurrencias de personajes. En el teatro, como en la vida, el personaje está interpelado ideológicamente en la medida en que responde a una expectativa, el teatro en el teatro esa interpelación es doble, ya que se refiere, a la vez al personaje de la obra exterior y al de la obra interior, obligando, en cierto modo, a este último a reproducirla para sobrevivirle mejor. Diremos entonces con Michel Pêcheux que: "Los individuos son 'interpelados' en sujetos-hablantes (en sujetos de su discurso) por las formaciones discursivas que representan en el lenguaje las formaciones ideológicas que les corresponden".²³⁹

Es por esto que Usigli podrá decir de la "clase media": "es religiosa por reflejo",²⁴⁰ o aun podrá escribir: "Una sociedad se compone no sólo de todas sus clases y de todas sus actitudes ante la vida, sino también de todos sus tiempos o épocas, representados por la diversas generaciones, y una obra dramática es una sociedad reducida y amplificada en la medida del arte".²⁴¹

Para Usigli la revolución de 1910 ha permitido el establecimiento de una formación ideológica, que llama "la clase dirigente y dirigida", con tres componentes o posiciones de clase. Estos tres componentes constituyen un grupo heterogéneo con un punto de convergencia: la ideología dominante, la defensa del interés personal como reflejo del interés de clase. Se trata de "la vieja clase rica", de "la nueva clase rica" y de "la clase media".²⁴²

La vieja clase rica

De ella, Usigli nos dice que es la clase menos tocada por la Revolución. Es, escribe: "La vieja clase rica, más rica que aristócrata, más aristócrata que mexicana... Todas sus características son muy siglo XVIII: emigración, indignación distinguida, incredulidad en el triunfo de los rebeldes."²⁴³

La prensa cotidiana le reserva un lugar en sus rúbricas mundanas bajo el intítulo "mexicanos en el extranjero". Se ve en Biarritz, en San Sebastián, en París. Usigli la representa en el teatro, la pone en escena, bajo la máscara de la familia Torres-Mendoza de *La familia cena en casa*,²⁴⁴ de la cual subraya el éxito social, logrado en recepciones mundanas: "Se dice que el éxito social de la casa depende de que la señora invita a sus fiestas desde el arzobispo de México hasta la condesa de Fuenreal" dirá el mayordomo Francisco a la señora de Torres-Mendoza.

Si asegura su longevidad es por una parte, porque en el proyecto económico de Calles, Pani, Gómez Morin y Morones, el sector tradicional coexiste con el sector moderno. Así se constituye la continuidad con el porfiriato, una burguesía agraria, minera, financiera, mercantil e industrial, en el seno de la cual cada uno de los grupos entra en contacto el uno con el otro por el intermediario de personalidades que tienen intereses en todos los sectores de la actividad económica, formando así una red de influencia activa y dominante. Por otra parte, hay que explicitar que el medio más seguro para cimentar “la vieja clase rica” es unirla con la nueva, mediante la alianza matrimonial: el casamiento en que se fundan estos dos componentes claves de la burguesía mexicana.²⁴⁵

La nueva clase rica

La “nueva clase rica” se refiere esencialmente a los industriales, los hombres de negocios, los comerciantes prósperos, mexicanos salidos de la burguesía nacional o extranjeros: los historiadores la llaman: “la élite económica” aliada a la “familia política”.²⁴⁶ Usigli la define así: “Una clase desconfiada, lenta, escéptica, sin otro entusiasmo que el social norteamericano y absolutamente antinacionalista [...] Sus hijos van a educarse en universidades yanquis [...] ellos a menudo representan fabricantes norteamericanos”.²⁴⁷

José Vasconcelos también se refiere a esta clase esencial en el mismo sentido: “Burguesía de segundo, colección de pochos y apochados que los Estados Unidos toman la prédica optimista de los rotarios, pero no el empuje constructor [...] La salud de la patria la miden por el alza y baja de sus cuentas comerciales. El ideal lo tienen en ver que los hijos se eduquen en el extranjero para lacayos del imperialismo”.²⁴⁸

Este grupo está en crecimiento perpetuo merced a las sociedades anónimas y a los casamientos. Esta es su finalidad, puesto que desde antes así como después de la sacudida revolucionaria, el objetivo primero de lo que hemos llamado una burguesía nacional, no es más que la fusión, la homogeneización de las “élites” económicas, sin provocar por lo tanto el aniquilamiento o la desaparición de la antigua. De la unión de estos dos componentes, “la vieja clase rica” y “la nueva clase rica”, nace lo que Usigli llama “una clase sin clase” en la cual la corrupción desempeña el papel más importante. La corrupción es aquí la condición necesaria y suficiente para cualquier promoción social o política. Cada sector de la administración pública o privada contribuye al enriquecimiento del grupo dirigente. Se usa el dinero para comprarse una clientela. El dinero corre parejo con la política y permite la estabilidad del sistema social. Cuando Usigli representa en Guadalajara, en 1936, *Estado de secreto*, pone en escena representaciones de esta clase social y la critica. Ildelfonso Suárez N. llamado más familiarmente Poncho, gobernador pero también administrador de cabaretes y de una cadena de casinos de lujo, conota la representación del general-presidente Abelardo Rodríguez que administró también hoteles de lujo, cabaretes, casinos y casas de citas.

Observemos una frase que pronuncia Poncho: “[...] Ya comprendes que ése es el secreto de todo. Ellos me pagarán en dólares a mí, yo pagaré en pesos con nómina oficial, a fin de quedarme así con el dinero de estos gringos”,²⁴⁹ y más adelante la proposición del subsecretario: “Todavía puede Ud sincerarse y aun tomar la delantera denunciando, a su vez, al Presidente, que el Secretario de Industria recibe una comisión de un millón al año de los capitalistas extranjeros, por no embarazar las concesiones y por impedir que se examine a fondo los sistemas y los ingresos”.²⁵⁰

Esta “nueva clase rica” va a constituir un modelo de comportamiento para el tercer componente social de la burguesía mexicana, es decir, la pequeña y mediana burguesía, más comúnmente llamada “clase media”, la cual será responsable “de la cobardía y de la servilidad angustiada (de la clase media)”.²⁵¹ Aclaremos que toda “clase”, o “componente social”, no puede ser entendida de manera estática o en sí misma, sino en su relación con las demás clases o componentes sociales.

La clase media

Integrada económica y moralmente al modo de producción capitalista nacional, la “clase media” vive en perpetuo conflicto de intereses, siempre desplazada y marginada, en busca de modelos. Queda claro que la burocracia, nacida de la institucionalización de la revolución, ha favorecido, en las ciudades, el crecimiento de una clase media sin raíces que vive en condiciones precarias, apartada del poder político. Arturo González Cosío explicita que la clase media pasó del 8,3 % de la población urbana que representaba en 1900, al 15,5 % de la misma población en 1950, es decir, tuvo una tasa de crecimiento considerable, en un centro privilegiado, la capital, “ciudad de México” en la cual ocupaba las colonias Roma y Narvarte, para las rentas más bajas; la del Valle, para las rentas medias; y las de Condesa, Churubusco, Campestre, Anzures y Polanco, para las rentas más elevadas.²⁵² El cinismo, el espíritu de competencia, el oportunismo, la sed de privilegios son las características esenciales de las representaciones que este componente se da: “Esta clase mezclada es tenuemente opositora, medrosa de la autoridad y del poder de los ricos: el pueblo la empuja, los ricos la sofocan (...) ambiciona la posesión de un cuarto de baño, símbolo de la felicidad norteamericana.”²⁵³

El personaje privilegiado del teatro de Rodolfo Usigli pertenece a esta clase particularmente en *La última puerta* (1934-1936) y *Medio tono* (1937), pero también con *El niño y la niebla* (1936), *Agua estancada* (1938), *La mujer no hace milagros* (1938), *Jano es una muchacha* (1952), y en las obras de teatro en el teatro que sometemos a nuestro análisis ¿Por qué? Primero por las razones que hemos señalado *supra*, luego porque nace de los trastornos provocados por la Revolución tanto en el nivel social y cultural como en el nivel económico y político. Atraída hacia lo alto por la política de desarrollo económico de 1920 a 1940, integra la nueva burguesía mexicana. Pero empujada hacia abajo por las clases populares, en ese proceso de crecimiento alrededor de las grandes administraciones y de los sectores bancario y financiero, la constitución de la élite

económica -con la integración en los puestos claves de dirección de numerosos extranjeros y de "criollos nuevos" (en su mayor parte españoles y norteamericanos, pero también árabes de Líbano, de Siria y de judíos cuya inmigración se notará esencialmente bajo la presidencia de Calles)- y las repercusiones de la crisis mundial de 1929, van a bloquear el sistema y detener su ascensión social: de ahí la amargura y el descontento que no dejará de manifestar. Por último, diremos que es el personaje privilegiado del teatro de Usigli, como el de Pirandello, por otra parte, porque vive en la apariencia, en la mentira, en el melodrama: "Ritualista y ficticia en sus actos cotidianos, tiene el deber de la apariencia".²⁵⁴

Es en sí personaje de teatro, ilusión de una ilusión. Es interesante subrayar sobre este punto la opinión de un sociólogo mexicano contemporáneo, Gabriel Careaga, quien, reflexionando en 1975 sobre los *Mitos y fantasías de la clase media en México*, parece responder como en eco (¡intertextualidad!) a la visión usigliana de 1933-1935,²⁵⁵ y dando un exacto comentario, escribe: "Son los hombres y las mujeres de la clase media que suben y bajan, luchando desesperadamente por tener mayor movilidad social, que aspiran a más cosas, que se irritan, que se enojan, dentro de una tradición melodramática porque cuando se carece de conciencia trágica, ha dicho alguna vez Carlos Fuentes, de razón histórica o de afirmación personal, *el melodrama la suple, es su sustituto*, una imitación, una ilusión de ser..."²⁵⁶

Ilusión, melodrama, máscara son algunos signos indiciales que se vuelven símbolos (es decir signos codificados en función de una ley) de una realidad psicosociológica e ideológica que afecta a la clase media y los personajes que la representan en el escenario del teatro de Rodolfo Usigli. Encontramos a Julio Sierra y sus padres, a su hermana Gabriela en *Medio tono*; a Miguel, a su madre Elena y su hermana Julia en *El gesticulador*; a Marina-Mariana y su padre Víctor en *Jano es una muchacha*; a Marta y su hermano Raúl en *Otra primavera*; a Victoria en *La mujer no hace milagros*, y a todos los empleados, asalariados, mecanógrafas, estudiantes, porteros... que se agitan en el escenario usigliano, ilustrando por adelantado el retrato que hará de ellos Gabriel Careaga mucho más adelante: "En la vida cotidiana el hombre autoritario enseña al hijo a usar siempre una máscara, a comportarse hipócritamente. Por otra parte la mujer está siempre en situación de inferioridad, imposibilitada de ejercer los más mínimos actos de libertad individual, todo el tiempo vigilada y controlada por una educación puritana y egoísta".²⁵⁷

Sin embargo Usigli entre 1930 y 1950 tenía esperanza, esperanza en la juventud, esperanza en Julio, Miguel o Gabriela, dando a ver una reivindicación del acto de palabra, un deseo de romper con las coerciones morales y culturales ligadas, en principio, a la familia nuclear, una rebelión que va más allá del simple conflicto generacional, y es Julio quien, en *Medio tono*, será el portavoz:

Julio: Siempre, padre y no sólo a ti: a todos mis hermanos, a todas las gentes de nuestra clase. No hemos podido expresarnos, decir lo que queríamos. Todas las cosas se nos quedan en no sé qué -en un medio tono que nos va bañando como un metal, que nos va inmovilizando- y yo no quiero que me pase eso también a mí.

No quiero repetir, ¿entiendes? lo que se ha repetido hasta ti, hasta tu generación.²⁵⁸

Pero es, quizá, con los personajes femeninos con los que la transformación social esperada por la clase media se hace más notable. En efecto, en el transcurso de unos veinte años, todo un mundo se desequilibra por influencia de los trastornos revolucionarios o penetración de las nuevas corrientes del pensamiento: una nueva concepción de la mujer mexicana aparece y se impone con más o menos éxito. Usigli lo atestigua. Gabriela, en *Medio tono*, tiene veinticinco años, es empleada de un despacho, por provocación más que por convicción participa en un mitin político, organizado por el Partido Comunista Mexicano a propósito de la guerra civil en España, provocando una gran desesperación en sus padres que quisieran verla casada o por lo menos sin meterse en cosas de hombres. Marta, en *Otra primavera*, conociendo la ruina de sus padres, no puede reprimir un grito de alivio:

Marta: A mí la noticia no me parece inesperada, ni mala. Se estaba volviendo mal gusto tener hacienda... Así podré trabajar. Es la oportunidad que espero desde los quince años.²⁵⁹

Su madre Amelia, por su parte, como la señora Sierra, madre de Gabriela, muy atada a su papel de esposa y de madre²⁶⁰ prefiere pensar que toda esta gesticulación es pasajera:

Amelia: [...] Dentro de poco las mujeres modernas desertarán las oficinas y las fábricas para trabajar en el alma de sus maridos y en el alma de sus hijos, que bien lo necesitarán.²⁶¹

Victoria, en *La mujer no hace milagros*, representa otro modelo de comportamiento. Hija mayor de la familia, se rebela violentamente contra su papel de mujer de hogar, y se acuerda de su viejo sueño: ser pianista. Pero, está casada con Alejandro y, a pesar de su encuentro con Roberto, demasiado atada a sus costumbres para romper con ellas, Victoria no puede examinar un porvenir que sea diferente al que siempre ha conocido:

Victoria: [...] Su ideal consiste en encontrarme siempre en la cocina. Yo quería ser pianista... tocaba bastante bien inclusive. Cuando me casé empecé a cambiar de profesor cada semana. Ninguno le gustaba a Alejandro. Entonces decidí seguir sola... pero no me queda tiempo para atender la casa. A Alejandro no le gusta tener criados... Se educó en Estados Unidos. Supongo que un día me cansaré de resistir a sus deseos de tenerme en la cocina... dejaré de odiar a la cocina.²⁶²

Si Victoria está casada, Gabriela y Marta están solteras y no piensan, por lo menos en lo inmediato, someterse a la coerción del casamiento, Marta incluso dirá a su hermano:

Marta: No me interesa casarme [...] Casarse, para una muchacha de México, es irse a vivir al otro lado de la montaña, querido hermano mayor. Es otra casa, pero es la misma montaña.²⁶³

De esta forma, los personajes femeninos en el teatro, de Usigli, afirman, en su discurso, una voluntad de librarse de la tutela de los padres o del marido, una voluntad de voltear hacia el exterior, de desempeñar un papel activo con responsabilidades en la sociedad.

El discurso teatral de Rodolfo Usigli habla el discurso burgués de la clase media, es decir de la pequeña y mediana burguesía mexicana en crisis social en el México de los años 1930-1950, a imagen de su homóloga en Europa y en el mundo en la misma época. Usigli da la palabra a personajes amargos, afligidos que han creído en el "sufragio efectivo" y que han tenido aspiraciones verdaderamente democráticas y que en seguida se frustraron, que ven en la imagen de la revolución el desastre y la violencia, que acusan a los judíos de haber fomentado el movimiento revolucionario y de haber arruinado al pueblo mexicano. Rápidamente estos personajes se lanzan en el combate contrarrevolucionario e integran la "Liga de defensa de las libertades religiosas", y luego se entusiasman por la epopeya vasconcelista de 1929 y entran finalmente en el sistema: "Fue vasconcelista por convicción y por inacción, vive perpetuamente fuera de ritmo."²⁶⁴

Objetos y prácticas ideológicas: "la ideología de la revolución mexicana"

Por una parte, Usigli denuncia esa nueva sociedad "revolucionaria" que reproduce los mismos esquemas de representación que la antigua sociedad del Porfiriato.²⁶⁵ La imitación de Europa y el culto de la estrella son sus principales bazas y se explican, como lo hemos visto, por un miedo a lo nuevo y al cambio: "[...] Una revolución desintegrada en 'El epílogo sobre la hipocresía mexicana', por la demagogia y por la hipocresía. Y las mentiras mismas de esta revolución no son, en el fondo, sino herencia de la fábrica colonial de la hipocresía mexicana."²⁶⁶

Por el hecho de que el artista es un producto de su tiempo, el dramaturgo debe apoyarse sobre la realidad que lo rodea, y de la cual toma los valores intelectuales, morales y políticos: "Como el teatro es la conciencia y el reloj de las razas puede decirse entonces que una obra dramática es buena y está viva cuando contiene tiempo y cuando lo refleja, o para seguir la frase usual de los niños, cuando hace tic-tac. En todo caso las obras que hacen tic-tac necesitan ser ante todo, de su tiempo, devorarlo y reaparecer periódicamente para eslabonar un tiempo con otro, para poner en evidencia luminosa aquellos elementos de la condición humana que trascienden del hombre y no del tiempo... El arte no puede existir sin el tiempo, ni el tiempo jalonarse sin la obra de arte única huella viva del paso del hombre por el tiempo."²⁶⁷

Por otra parte, si denuncia ciertas representaciones de esa nueva sociedad "revolucionaria", principalmente sus representaciones culturales y sus representaciones populistas en política, las denuncia siempre en el marco de la ideología dominante sobre la cual se apoya, y nunca en nombre de una ideología de oposición revolucionaria que condena. Su búsqueda de la verdad y de la identidad mexicanas que estructura toda su temática está en el centro de las preocupaciones ideológicas de la burguesía nacional que afirma progresivamente sus posiciones alrededor, en particular, de las teorías de Antonio Caso y, sobre todo, de Samuel Ramos.²⁶⁸ Así la clase dominante elabora un sistema global y coherente de valores que se concretizan alrededor de lo que se ha llamado "la ideología de la revolución mexicana" de la cual Gilberto Argüello subraya los rasgos más determinantes:

- La Revolución Mexicana es la culminación del movimiento histórico del pueblo mexicano. Es la síntesis de la revolución anticolonial de 1810 a 1821: de la revolución liberal contra la intervención de 1856-1867; de la revolución popular contra la dictadura y por dignidad nacional de 1910-1917.
- Es una revolución popular, liberal, nacionalista.
- La revolución es parte consubstancial de la idiosincracia del mexicano; por ello es autóctona, y no responde a modelos, valores ni ideas extrañas.
- La Revolución institucional es un proceso histórico intemporal, gradual e ininterrumpido de plasmación de las metas trazadas por el pueblo durante la fase armada. Es una revolución permanente.
- La Revolución, como culminación, es el eterno presente de la voluntad y aspiraciones de las masas; es, por tanto, la negación de toda otra revolución [...].²⁶⁹

La aparición progresiva de esta ideología que podemos calificar de endógena, a lo largo de los años revolucionarios, puede explicarse por una inadecuación entre ideologías "transferidas" de Europa (liberalismo, positivismo, irracionalismo, marxismo) o de Estados Unidos, y otra realidad, sobre la cual se injertaban, pero que no expresaban. Nos parece que la historia de esta "ideología de la Revolución mexicana" está marcada o acompasada por la formación de tres "objetos" ideológicos que son "modos de empleo", espacios de lectura, en los que se manifiesta una reproducción de los modos de producción culturales, políticos y económicos, y que podemos comentar como prácticas de clase: se trata del Partido Nacional Revolucionario (P.N.R.) en 1929, del Partido de la Revolución mexicana (P.R.M.) en 1938, y del Partido Revolucionario Institucional (P.R.I.) en 1946.

En 1929, por iniciativa de Plutarco Elías Calles, se crea el P.N.R., a fin de terminar con las querrelas de clanes y de unificar las prácticas discursivas en la misma formación ideológica. A través de un hábil discurso político dirigido a los movimientos obreros y campesinos y haciendo hincapié en los principios revolucionarios, particularmente en los artículos 27 y 123 de la Constitución que protegen y garantizan los derechos sociales de los obreros y de los campesinos,²⁷⁰ el P.N.R. oculta el fenómeno de dominación de la ideología dominante que se caracteriza por el hecho de que la reproducción de las relaciones de producción vence su transformación, en beneficio de la burguesía

nacional. Bertha Lerner observa: "Las aspiraciones de los grupos medios emergentes se vinculan al Estado; expresan por una parte su deseo de cambios políticos que promuevan la institucionalización de un nuevo tipo de Estado y por la otra sus expectativas de movilidad social que les permitan ocupar una posición de poder y de negociación frente a los estratos altos".²⁷¹

Será con la llegada al poder del general Lázaro Cárdenas que el P.N.R. conocerá una transformación radical con la creación del Partido de la Revolución Mexicana (P.R.M.), entre marzo y abril de 1938.

El P.R.M. es el resultado de una política, la del presidente Cárdenas, que, según la opinión de todos, explica el México contemporáneo. Es entonces cuando se instalan todas las estructuras del México actual tanto en el nivel económico y social, como en el político, sindical y cultural. Notemos que la formación ideológica que caracteriza a México durante la presidencia de Lázaro Cárdenas es particularmente dinámica: contribuyen a ello la penetración del marxismo con Lombardo Toledano como teórico, la llegada en enero de 1937 de Trotsky y, sobre todo, a partir de 1938, la llegada de intelectuales republicanos españoles con el filósofo José Gaos, difusor de las ideas de Ortega y Gasset, pero también el mantenimiento del nacionalismo mexicano y la intensificación de la reforma agraria (de 1935 a 1940 Cárdenas reparte 18 millones de hectáreas principalmente durante los cuatro primeros años).²⁷² Esa formación ideológica está marcada por la neutralización de los esquemas importados de Europa (el marxismo principalmente: cf. el fracaso de la educación "socialista") al provecho de la ideología de la Revolución: lo que se traduce en 1938 por la integración en el P.R.M. de los sindicatos obreros y campesinos como tales; el acta constitutiva del Partido dice claramente:

1. Todos y cada uno de los elementos de los miembros de los cuatro sectores que suscriben este pacto se obligan, de manera expresa y categórica, a no ejecutar acto alguno de naturaleza político-electoral, si no es por medio del Partido de la Revolución Mexicana [...].
2. Las ligas de comunidades agrarias y sindicatos campesinos de los diversos estados de la república, y la Confederación Campesina mexicana, se regirán por sus respectivos estatutos y conservarán su autonomía [...] en cuanto al desarrollo de su acción social y realización de sus finalidades específicas.
3. La Confederación de Trabajadores de México (CTM) la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) la Confederación General de Trabajadores (CGT) el Sindicato Industrial de Trabajadores mineros, metalúrgicos de la República y el Sindicato Mexicano de Electricistas que, como organismos representativos de los obreros del país, ingresan al nuevo instituto político, conservarán su autonomía [...] en cuanto al desarrollo de su acción social [...].²⁷³

Pero esta evolución de la transformación política sólo durará el tiempo del mandato cardenista. En efecto, bajo las presiones norteamericanas del exterior y sinarquistas o del P.A.N. (Partido de Acción Nacional) en el interior, el nuevo presidente elegido en 1940, Manuel Avila Camacho iba a modificar la política y la ideología del P.R.M., para

conseguir, en enero de 1946, y bajo el impulso del nuevo presidente el licenciado Miguel Alemán, la transformación del P.R.M. en P.R.I. (Partido Revolucionario Institucional). La declaración de principios y el programa del Partido reproduce un discurso en el cual todo se vuelve juego retórico y simulación:

4. El partido reconoce que ningún gobierno puede realizar sus fines de servicio al pueblo ni de organización administrativa y que ningún partido puede llevar a cabo un programa político y social si no impera en absoluta moralidad en los procedimientos que se empleen y en la responsabilidad que deben asumir por igual funcionarios, servidores públicos y todas aquellas fuerzas que participen en la vida activa del país. Por tanto el partido pugnará [...] para que se realice una efectiva y radical obra de depuración y una ascendente labor de moralización y renovación en beneficio del gobierno y de las agrupaciones, organismos y fuerzas que actúan en la vida nacional.

5. Asimismo, el partido se da cuenta de que la educación cívica y la preparación política del pueblo son esenciales [...] y por esto se esforzará en una campaña educativa y de propaganda con el fin mencionado [...].²⁷⁴

Ya no habrá cambios desde entonces. Diremos para concluir, que el Estado mexicano no se define sólo como burgués por su dinámica interna, sino que adquiere también esa definición en la lucha de clases. Es, en efecto, la lucha de clases lo que permite al Estado transformarse en instrumento del poder de la burguesía. Sin embargo se ha de notar que es el carácter particular del nacimiento del Estado moderno en México y la institucionalización de la Revolución lo que determino de que el mismo Estado decidía la especificidad de la lucha de clases, que el Estado mismo decidía su propio contenido de conciliación y de colaboración de clases: "El régimen político mexicano régimen populista por obra de una revolución es también, por supuesto, un régimen clasista. Este carácter aparece claramente, no tanto porque una clase se encuentre en el poder, sino porque el poder del Estado promueve de un modo específico los intereses de una clase."²⁷⁵

Recordemos también el discurso que pronuncia Emilio Portes Gil cuando se presenta como candidato a la presidencia el 30 de noviembre de 1928: "Ahora ya sabemos que los esfuerzos realizados en beneficio de los obreros no sólo no perjudican al industrial progresista y bien intencionado, sino que mejoran las condiciones generales de producción y aseguran el desarrollo industrial del país".²⁷⁶

Pero es a Cárdenas, punto de referencia, a quien le corresponde el mérito de haber concluido el contrato social populista que dio a México una estabilidad social y política. El Estado se vuelve entonces el eje alrededor del cual evolucionan los intereses sociales más diversos. Las reformas que preconiza este contrato social sólo harán más favorables las condiciones para acceder rápidamente a un capitalismo industrial que iban a desarrollar sistemáticamente sus sucesores.

Cuando Usigli publica en 1940 *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, y luego cuando representa *Vacaciones I* el mismo año y *Vacaciones II* cinco años después, el general Avila Camacho está en el poder, y es bajo la presidencia del licenciado Miguel

Alemán que escribe en 1949, *Función de despedida*. ¿Qué pasa en aquella época? Es el período al que los historiadores llaman “el giro a la derecha” que se consolida. México entra de lleno en la economía capitalista norteamericana. Haber optado por el general Avila Camacho, preferido por el “Partido de la Revolución Mexicana” y escogido por el presidente Cárdenas a costa del general Múgica, muy inclinado hacia la izquierda, no es gratuito y sí es rico en significaciones. Los lazos íntimos entre el general Avila Camacho y el multimillonario americano Jenkins son conocidos. Se firman rápidamente acuerdos con el sector más derechista de la jerarquía clerical, con la gran burguesía nacional y, sobre todo, con los grandes industriales y con el Departamento de Estado de los Estados Unidos. Es a partir de entonces que empieza la rearticulación del modelo de interdependencia estructural con el imperialismo norteamericano.

Con su sucesor, Miguel Alemán, el proceso se acelera; al “pannorteamericanismo”²⁷⁷ se añade el colonialismo cultural (Fundaciones Ford y Rockefeller) y sobre todo el anticomunismo. Es, en efecto, bajo su presidencia que se instaura la práctica de la intervención policiaca y militar contra los sindicatos, las ligas campesinas y contra los estudiantes. Es en este marco histórico, económico y político en el que se inscriben las producciones del crítico de teatro que analizamos. No olvidemos que Rodolfo Usigli fue secretario de la Legación de México en Londres y en París en 1944, bajo la presidencia de Avila Camacho,²⁷⁸ embajador de México en Líbano de 1958 a 1964 bajo la presidencia de López Mateos; y embajador de México en Noruega de 1964 a 1970 bajo la presidencia de Díaz Ordaz.

Antes de analizar la función ideológica de Rodolfo Usigli, conviene estudiar las representaciones de la sociedad que nos da a ver en las cuatro obras consideradas y que critica apoyándose siempre sobre las bases de la ideología dominante que hemos tratado de caracterizar.

Crítica de las representaciones de la sociedad y teatro en el teatro

En *La crítica de “La mujer no hace milagros”*, Usigli caricaturiza la crítica teatral periodística y oficial que cae en la rutina y en los mecanismos de imitación cultural unida a pretensiones literarias. En *Vacaciones I* y *Vacaciones II* asistimos al mismo fenómeno, al teatro comercial y chapado a la antigua, en el cual se imita más que se crea, se combate y destruye el nuevo teatro creador y enraizado en la mexicanidad. Por último, en *Función de despedida*, esta búsqueda de la verdad, de la autenticidad del teatro que se materializa bajo la máscara de “La voz del Pensamiento” de la actriz-estrella, Verónica Muro, reduce la ilusión de cultura y manifiesta sobre escena las carencias del arte dramático en México.

Dos tipos de teatro se enfrentan, dos prácticas teatrales, es decir dos modos de representaciones de la sociedad, el uno detenido en una forma que fija y canaliza artificialmente la oposición, la vida, la gesticulación del otro.

Como Molière, en nombre de un nuevo orden político y social alrededor del nuevo rey Luis XIV enfrenta los ataques de los grandes comediantes y las críticas de sus adversarios, Rodolfo Usigli enfrenta la crítica y los ataques de los grandes comediantes y de los directores, en nombre de un nuevo teatro, en nombre de la cultura y del "intelecto" contra las viejas virtudes y los viejos valores heredados de la colonia. Así, se encuentran frente a frente dos tipos de representaciones: uno el de la profesión y de la afirmación de una realidad sentida como vivida: es el crítico joven de *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, es el autor joven de *Vacaciones I y II*, es la voz de Verónica: "Que se acabó el teatro... El teatro no se acabará nunca... El teatro está siempre vivo cuando le damos la sangre."²⁷⁹

Es Verónica que re-nace de su estupor enmascarado cuando se dirige al joven Emilio, asumiendo entonces su verdad de comediante:

Emilio: Me gustaría escribir teatro, pero necesito aprender primero.

Verónica: Me simpatiza usted, hijo. Si otros fueran como usted, irían a la escuela antes de escribir la comedia.²⁸⁰

y más adelante dirigiéndose a "La Primera Dama joven":

Verónica: Lo primero del teatro es sentir: cuando le dicen que va a hacer el papel de la madre de Enrique, tiene que sentir ante todo que va a ser su madre. El sentimiento ha de bañarla toda... Tiene que decirse ante todo: soy madre, soy la madre, la madre por excelencia. Y después de sentir hasta los huesos quién es, tiene que pensar: soy la madre de mi hijo, que es el hijo, el único hijo en el mundo. Después podrá tomar en cuenta que es la señora Fulana, madre del niño Enrique; que pertenece a una clase social determinada, que debe conducirse de cierto modo... Y entonces al final se aprende usted la letra. Lo ideal es saberla sin quitar ni poner coma. Pero si no la sabe usted a la perfección, si altera un poco, no importa mientras no cambie el sentimiento que debe bañarla, de que es usted la madre de Enrique.²⁸¹

El otro tipo de representación que se opone a esta realidad, a ese aprendizaje del oficio teatral, es el de la imitación, de la huida fuera de la realidad mexicana, de la acción interpretada ayudado por el apuntador:

El representante: Parecen ustedes profesionales. Venga el libro, yo apuntaré.

El Joven Autor: De ningún modo. Lo echará todo a perder. El apuntador es una voz sin cuerpo ni cabeza, la muerte del teatro.²⁸²

Hay que subrayar también que no hay ruptura total entre estos dos tipos de representación del teatro y de la sociedad, el uno sirve a enmascarar al otro, se sobrepone al otro, pero no es ni la aceptación, ni el reflejo. La oposición en *Función de despedida* está impulsada por quien detenta el poder, o sea el actor-estrella, y los actores a su alrededor gravitan criticándolo, pero cuando finge haber perdido todo poder, es decir

cuando Verónica Muro finge la muerte, todo se desploma, y los actores quedan desamparados: "Actor de carácter: Todos estábamos sin trabajo en México. Ella tenía un nombre que atraía al público".²⁸³

Vemos definirse, a través de las representaciones de la sociedad que nos son mostradas en esta crítica del teatro en el teatro, una función ideológica que asume Rodolfo Usigli, en el marco de la pequeña y mediana burguesía de la cual es originario, y que tiene muchos puntos comunes con la de Pirandello en Italia durante los años veinte.

El autor de *Six personnages en quête d'auteur*²⁸⁴ y el autor de *El gesticulador* y de *El presidente y el ideal* tienen en común el descentramiento y la marginalidad, entendamos por ello una oposición activa del orden instituido por la clase dominante, sin que por eso haya identificación con fuerzas sociales susceptible de trastocarlo; su protesta no tiene otra salida que la dictadura mussoliniana para el uno, para el otro el presidencialismo despótico tal como Miguel Alemán o Díaz Ordaz lo han podido encarnar.

Función ideológica del autor dramático: Pirandello y Usigli

Es cierto que, al lado de la influencia de Molière y de Georges Bernard Shaw, la de Luigi Pirandello es determinante en el discurso teatral de Rodolfo Usigli que reconocerá en "Breve noticia a *Mientras amemos y Aguas estancadas*": "Hay, en muy otras dimensiones, una extraordinaria pieza de Pirandello -*Enrique IV*- inspiradora tangencial quizás, o indirecta parienta rica de *Aguas estancadas*".²⁸⁵

¿Cómo? y ¿por qué? Hemos visto que en 1930 México se volvía una gran capital y que el proceso bien conocido de institucionalización de la revolución conducía a una centralización, favorable a la cultura urbana por otra parte, cuyas estructuras más notables eran el teatro y el cine, en un clima de interrogaciones sobre el ser mexicano y sobre la renovación de las prácticas teatrales. En septiembre de 1925, la Compañía Ladrón de Guevara - Rivelles monta, para inaugurar la temporada de otoño del teatro Principal en México, dos obras de Luigi Pirandello: *La razón de los demás* (*Così è se vi pare*, 1917) y *Seis personajes en busca de autor* (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921).²⁸⁶ Aunque la resonancia sea menor en México que en Argentina donde los *Sei personaggi*... fueron representados en 1923 en Buenos Aires, provocando una renovación del teatro nacional argentino, la revelación de la obra de Pirandello encuentra un eco considerable tanto en el público como en la crítica mexicana, y va a influir en toda una generación de intelectuales, de Samuel Ramos a los "Contemporáneos" pasando por Rodolfo Usigli, quien afirmará: "La aparición de Pirandello en su momento señala una protesta, un retorno a la poesía en el teatro, si bien se trata de una poesía mental, mejor adaptada a su época que la hueca versificación de los heroicos".²⁸⁷

La sencilla lectura de la "cartelera teatral", especie de repertorio semanal de los espectáculos de México, D.F., de los cuales la editorial Porrúa ha hecho el inventario en el tomo V de la *Reseña histórica del teatro en México* de Olavarría y Ferrari,²⁸⁸ nos

informa al respecto y muestra que Pirandello fue el dramaturgo europeo más representado entre 1925 y 1940 sobre el escenario mexicano, con una predilección particular para *Seis personajes en busca de autor* (1925,1927) y *Vestir al desnudo* (1926,1931):

Cuadro 3

	Fechas de representaciones	Obras de Pirandello	Teatros	Compañías
1	1925 junio	La razón de los demás (Cosi è se vi pare) 1917	Regis	Ladrón de Guevara-Rivelles
2	1925 agosto	"	Principal	"
3	1925 septiembre	"	"	"
		Seis personajes en busca de autor (Sei personaggi in cerca d'autore) 1921	"	"
4	1925 octubre	"	"	"
5	1926 junio	Vestir al desnudo (Vestire gli ignudi) 1922	"	María Tereza Montoya
		Sea todo para bien	Virginia Fábregas	Virginia Fábregas
6	1926 julio	Vestir al desnudo	Principal	María Tereza Montoya
7	1926 agosto	La voluptuosidad del honor (Il piacere dell'onestà) 1917	"	Fernando Soler
8	" "	Vestir al desnudo	Regis	María Tereza Montoya
9	1926 octubre	La voluptuosidad del honor	Ideal	Fernando Soler
10	" "	Como antes, mejor que antes (Come prima, meglio di prima). 1920	Virginia Fábregas	María Tereza Montoya
11	1927 abril	Seis personajes en busca de autor (Con una conferencia de Julio Jiménez Rueda)	"	Cía Gómez de la Vega
12	1927 julio	Cada cual a su manera	"	"
13	1931 julio	Vestir al desnudo	"	María Tereza Montoya
14	1932 abril	La vida que te di (La vida che ti diedi)	"	Virginia Fábregas

	Fechas de representaciones	Obras de Pirandello	Teatros	Compañías
15	1932 noviembre	La doble señora Morli (La signora Morli, una e due) 1920	Hidalgo	Gloria Iturbe
16	1935 marzo	El injerto	María Tereza Montoya	María Tereza Montoya
17	1936 agosto	Como tú me quieres (Come tu mi vuoi) 1930	Arben	Cía dramática española Margarita Xirgú
18	1950 febrero	El hombre, la bestia y la virtud (L'uomo, la bestia e la virtù)	Latino	Dagoberto de Cervantes
19	1950 marzo	"	"	"
20	1950 abril	"	"	"
21	1954 marzo	Seis personajes en busca de autor	Teatro del Seguro Social (IMSS)	Teatro Universitario
22	1954 abril	"	"	"
23	1957 mayo	Enrique IV (Enrico IV) 1922	Palacio de Bellas Artes	Compañía del IMSS
24	1957 junio	"	"	"

Por qué este interés por la obra de Pirandello que mostró a la vez la actriz o actor-estrella (Virginia Fábregas en *La vida que te di*; María Tereza Montoya en *Vestir al desnudo*; Fernando Soler en *El placer de la honradez*; Alfredo Gómez de la Vega en *Así es si os parece* o también Gloria Iturbe en *La doble señora Morli*²⁸⁹ y los jóvenes dramaturgos, que también se dedican a traducir a Pirandello, como Xavier Villaurrutia, Salvador Novo o Rodolfo Usigli. Nos parece pertinente decir que esta influencia se ha de considerar en varios planos: como una aventura teatral y como una aventura ideológica. En efecto, si Pirandello y sus "seis personajes" son acogidos y aclamados muy bien en México entre 1925 y 1940, es porque responden al "horizonte de espera" de un público, el de la pequeña y mediana burguesía mexicana, y es porque proponen una aproximación dramática nueva al mismo tiempo que una visión del mundo. De enero a septiembre 1930, ocho números de la revista *El Espectador*²⁹⁰ consagran varios artículos a Luigi Pirandello y a su teatro.²⁹¹

- "El caso de los Pirandellos" bajo la pluma del seudónimo Marcial Rojas, el 1 de mayo de 1930.²⁹²

- "Pirandello" por Samuel Ramos, filósofo ensayista mexicano, futuro autor del resonante *Perfil del hombre y la cultura en México* (1934).²⁹³

- "Los dos postulados de la filosofía pirandelliana" por Octavio Ramírez, ensayista argentino.²⁹⁴

- Continuación y fin del artículo de Ramírez.
- "El Espectador en el extranjero: Correo de Roma, Pirandello y su comedia *Lázaro*" por Stefano Molle.²⁹⁵
- "El panorama humano a través de Pirandello" por Ramírez.²⁹⁶
- "El egoísmo, palanca de los héroes pirandellianos" por Ramírez.²⁹⁷
- Continuación y fin al artículo de Ramírez.²⁹⁸

Detengámonos un poco sobre los análisis de Samuel Ramos y de Octavio Ramírez que nos parecen aclarar particularmente la función desempeñada por la ideología en la creación dramática. En sus comentarios de la obra de Pirandello que parecen en los números 12, 18, 19, 21, 28 y 29 de la revista *El Espectador*, Samuel Ramos y Octavio Ramírez analizan con exactitud el paisaje pirandelliano interesándose más por el contenido que por la forma, más por la aventura ideológica que por la aventura teatral, y nos revelan el impacto de lo que se llamará más tarde "el pirandellismo" sobre las conciencias latinoamericanas, mexicanas en particular. En efecto, Pirandello contesta a una espera del público mexicano y más precisamente de la pequeña burguesía urbana: la aspiración a ser, a la existencia individual, al poder. Alrededor de los años treinta, el pirandellismo está considerado como el reflejo activo de un marasmo de la pequeña burguesía italiana que no deja de tener similitudes con su homóloga mexicana, frustrada en sus ambiciones. Samuel Ramos y Octavio Ramírez no se engañaron. Pirandello adapta la comedia burguesa e introduce en ella factores de corrosión y de disgregación que la transforma radicalmente, en *Così è se vi pare* (1917) (*La razón de los demás*, obra traducida y representada en 1925 en México: investigación sobre una psicosis, un hombre y su suegra no están de acuerdo sobre la identidad de la esposa del primero que la segunda toma por su hija cuando el marido pretende que se trata de su segunda mujer), como en *Piacere dell'onestà* (1917) (*La voluptuosidad del honor*, obra traducida y representada en 1926 en México). Es entre 1920 y 1940 que Pirandello produce una serie de obras (*Ciascuno a suo modo* (1924), *Questa sera si recita a soggetto* (1930), *Trovarsi* (1932), *Vestire gli ignudi* (1922), *La signora Morli una e due* (1920) *Enrico IV* (1922) y *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) que marcan una renovación teatral, fundan una nueva dramaturgia cercana al tema universal del teatro, del "Gran teatro del mundo", y constituye junto con la que se debe a Brecht, uno de los grandes momentos del teatro de la primera mitad de nuestro siglo. Esta renovación pirandelliana resulta de la conjunción de varias trayectorias:

- La destrucción, o más bien, la desarticulación de las formas dramáticas tradicionales en la interpretación constante del teatro y de la vida sobre escena (teatro en el teatro).
- El problema de lo absurdo de la existencia y de la mirada de los otros en la estética del espejo.
- La función del individuo que se opone a las formas sociales.

Pirandello le da voz al hombre, a un hombre cualquiera, y la encuesta que lleva a cabo corre pareja con la que hace sobre el teatro, pero ¿no es la vida del hombre un teatro y no es el teatro el lugar de reflexión del hombre sobre él mismo?

Samuel Ramos interroga a Pirandello y a sus "Seis personajes" sobre la valorización de la vida como ascenso del instinto y del sentimiento contra la forma que tiende a canalizar artificialmente el caudal diversificado de la vida: "Cuando se asiste a una

representación de *Sei personaggi in cerca d'autore* todos los diferentes episodios están arreglados para producirnos este único efecto: la incertidumbre dolorosa de nuestra realidad.”²⁹⁹

Esta realidad adquiere los rasgos de un irracional “reino de las sombras” que el “uomo qualunque” no puede entender, y menos aún cambiar. En un mundo donde la existencia no es más que un vagabundeo absurdo, errando en un laberinto sin salida. Un hombre cualquiera en el México de los años treinta, está seducido por ese laberinto de soledad, se reconoce en él, lee en él su error propio en busca de una identidad y de una cultura. Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli se impregnan de él; en ellos, como en Pirandello, el mundo que rodea sus personajes entra inevitablemente en colisión con una realidad que les destruye sin piedad: “Para los demás no existimos con nuestra personalidad, sino con la que se les antoja atribuirnos [...] Pirandello coge al mundo, lo embrolla y lo confunde; oscilan los límites de nuestras nociones hasta que quedamos perplejos preguntándonos hasta dónde llega la vida y dónde empieza el arte; cuál es la verdad y cuál es la mentira”.³⁰⁰

En sus diferentes contribuciones al análisis del teatro de Pirandello que publica *El Espectador* en 1930, Octavio Ramírez va en el mismo sentido que Samuel Ramos y lo completa. Para él dos ideas se destacan en su obra y se repiten de manera obsesiva. Por una parte, el desdoblamiento de la personalidad: *La signora Morli una e due*, *Come prima, meglio di prima* y *Enrico IV* por ejemplo, y por otra parte la afirmación de una realidad interior y subjetiva frente a la realidad objetiva y exterior: *La vita che ti diedi o Così è se ve pare* entre otras, y afirma que: “El escepticismo ante la engañosa evidencia de las cosas que nos rodean constituye invariable postura en Pirandello”.³⁰¹

Así, observa Ramírez, Pirandello nos incita a “modelar nuestra existencia al diapason de nuestros deseos”,³⁰² erige en dogma: “la divisibilidad del ser, los distintos trozos, los antagónicos sentimientos de que está formada la personalidad”³⁰³ y exalta el individualismo “palanca de los héroes pirandellianos”.³⁰⁴ Cada uno de sus personajes en busca de... se considera centro del drama pero sin jamás tomar en consideración las aspiraciones de los demás. El arte podría corregir la pobreza de las formas sociales enfrentadas a la riqueza de la vida individual, pero ¿no es el arte también una forma? Desde entonces, romper las formas del arte y de la vida social parece ser la doble preocupación pirandelliana, Ramírez lo subraya: “en *Sei personaggi in cerca d'autore*, la rigidez de las leyes escénicas, el convencionalismo de sus efectos y de sus limitaciones desnaturalizan la materia palpitante que proporciona la vida. El teatro falsea artificiosamente la vida en lugar de reproducirla en su vibración y en su vida”.³⁰⁵

“Feria de máscaras”, “Ilusión y realidad”, esa dualidad define el tejido argumental del conjunto de la obra de Pirandello y constituye la base estructural de su concepción del “teatro en el teatro” que se construye en dos niveles:

1 - La acción se desarrolla de una manera tradicional según la partitura compuesta por adelantado por el autor para sus personajes.

2 - La acción se desarrolla independientemente del autor, obedeciendo a sus propias reglas internas, a veces imperceptibles.

De ahí la aparición de cierta autonomía de los personajes que trabajan según sus propios deseos como si escaparán a la voluntad del dramaturgo. Es el caso de *Sei*

personaggi in cerca d'autore, donde los protagonistas interpretan su propia *mise en abyme*. En esta obra aparece, en el primer nivel, la historia de una familia desunida, bajo la forma de un melodrama lagrimoso, con el encuentro de un padre y de su nuera en un lugar de desenfreno. En el segundo nivel asistimos a la tragedia de esos personajes bajo la mirada de la madre y del hijo que se niegan a entrar en el juego. Frente a este melodrama y esta tragedia de la aspiración al ser, se juega la paródica ligereza de un grupo de comediantes todos ocupados en estar celosos y en desgarrarse, solo capaces de ensayar y de seguir esta historia, pero sordos al drama íntimo de los protagonistas. La obra se representó en Roma, en 1921, donde no obtuvo éxito. Repuesta un poco más tarde en Milán conoce un verdadero triunfo y de ahí vuelve a ir a la conquista del público romano precediendo, simbólicamente, por algunos meses, a la Marcha sobre Roma de las "Camisas negras" de Mussolini. Así, en el contexto político y social de la época, la interpretación del título mismo, *Sei personaggi in cerca d'autore*, nos ofrece dos tipos de connotaciones sorprendentes:

a) personajes en busca de comprensión de sus propios problemas, en busca de una integración social, en busca de seguridad.

b) personajes en busca de alguien que se haga cargo de sus problemas, ¿un dictador?

Nos parece que la obra de Pirandello señala perfectamente el momento en el cual la oposición anarquista de la pequeña burguesía italiana encuentra su satisfacción en la dictadura fascista y se entrega, como modelo de una visión del mundo, a esa ideología.

Esta imagen que nos da Pirandello de la clase media en la Italia de los años veinte resulta ilustrativa para comprender la alternativa ante la cual se encuentra la pequeña burguesía mexicana y explica su éxito. Las similitudes sociológicas y políticas son ciertas y la aventura teatral e ideológica del pirandellismo en México debe ayudarnos a analizar mejor la función del intelectual, la función del dramaturgo en el México de los años 1930-1950. El discurso de teatro en el teatro como discurso crítico de las representaciones de la sociedad rinde cuenta, en las obras de Rodolfo Usigli que hemos analizado, de esta influencia, y las semejanzas entre el discurso de Pirandello y el de Usigli son numerosas. Si *Vacaciones I* y *Vacaciones II* no dejan de evocar el clima de *Questa sera si recita a soggetto* (1930) (*Esta noche se improvisa*) en la cual, después de haber echado a su director, los actores en huelga improvisan un tercer acto, tan intensamente que la actriz que actúa la muerte de la heroína, se desvanece. *Función de Despedida*, como *Trovarsi* (1932) (*Encontrarse*) resalta la historia de una actriz-estrella, cuyo oficio la alejó de sí misma. Encontramos en el uno como en el otro una oposición activa al orden instituido por la clase dominante, es decir, el discurso revelador de una posición discursiva en conflicto con y en la formación discursiva que la domina. Esta oposición activa, que Usigli llama también gesticulación es el eje temático de toda su obra, y se apoya sobre una filosofía de anarquía de la revolución

Un niño de una generación, que vió morir seres humanos y arder cadáveres en las calles de la ciudad, que comió el pan ázimo y bebió el vinagre de la Revolución, que no tuvo otra diversión ni escape romántico que la primera guerra mundial 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, sin trucos, sin dados emplomados, sin vergüenza alguna... *Y llevar la revolución en la sangre significa por supuesto, llevar en sí una insatisfacción perpetua, ser indisciplinado en clase, rebelde al medio y a los dogmas y en el trabajo; ser independiente en la opinión, desdeñar lo convencional y poseer una voz que suena siempre a protesta.*³⁰⁶

Usigli hace de la gesticulación, como oposición, una característica fundamental, psicológica y física, del ser mexicano que afirma así su identidad y se reúne con las bases de la ideología dominante que establece, a partir de la teorías de José Vasconcelos y de Samuel Ramos, una "nacionalidad de tipo superior".

Juntándose con la aspiración al ser y con el individualismo pirandelliano, la filosofía de Rodolfo Usigli puede resumirse en una valorización del individuo y de la vida como la supremacía del instinto y del sentimiento sobre la forma que tiende a encauzar el caudal diversificado de la vida: "Yo pertenezco a una generación que cree en el individuo consagrado a su propia vida y, por consiguiente, creador".³⁰⁷

El arte, y en particular el teatro, podría corregir esta pobreza de formas sociales enfrentadas con la riqueza individual, pero el arte es también forma. Entendemos entonces mejor su crítica del teatro en el teatro: romper las formas del arte y de la vida social, de la cual trata la representación, es la doble preocupación de Usigli. Pero tenemos que ir más allá de este esquema general que se apoya sobre la distinción bergsoniana entre la riqueza de la duración cualitativa opuesta a la pobreza cuantitativa del mundo material.³⁰⁸

Si, como lo demostró muy bien Lukacs,³⁰⁹ el pensamiento de Bergson ha contribuido también en gran parte a "la destrucción de la razón", ha actuado sobre el plano general de la filosofía, marcando fuertemente a las capas intelectuales de la burguesía y particularmente filósofos como Antonio Caso y José Vasconcelos.

La acción de la temática de Rodolfo Usigli nos parece más inmediatamente política en el nivel de la interpretación que se puede dar. Si la vida como gesticulación y búsqueda de identidad, que Usigli preconiza, es instintiva en el sentido primero del término, el contenido de las conciencias individuales opuestas aquí a las formas sociales se presenta sobre un modo que, en las cuatro obras analizadas, transforma cada personaje en un dialogador, en un razonador inagotable sobre el mercado de las ideas y de las soluciones de recambio (cf. los altercados entre los críticos en *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, o entre el Joven Autor, la Joven Actriz y el empresario en *Vacaciones I*, o también los juegos impresionistas entre Verónica, la voz de Verónica, el Pensamiento de Verónica y los otros en *Función de despedida*). Pero la doble característica de ese caudal de diálogos y disputas es la de un estallido en los casos particulares, y la de una cristalización hacia una forma que podría reunir a los individuos, guiarles y dictarles su ley. Es significativo, en ese sentido, leer en el primer número de la revista teatral del grupo de los "Contemporáneos", *El Espectador*, bajo la pluma de Humberto Rivas: "Cuando el espectador -esa conciencia múltiple y dispersa que llamamos público- carece de un guía espiritual, entonces sobreviene la desorientación del gusto estético y el arte puro -el arte puro, sí, señores demagogos- se

ve suplantado por la simulación plebea y bastarda. Abandonado a sus impulsos primarios, el público se pierde en un laberinto sin salida”³¹⁰.

Si volvemos sobre el análisis de las cuatro obras de crítica del teatro en el teatro, observamos que los personajes que desfilan sobre el escenario tienen siempre la representación de una clase social específica: la clase media y la pequeña burguesía. El mundo obrero y campesino no aparece nunca, y cuando aparece es siempre de forma anónima y amenazadora (cf. *Noche de estío*).³¹¹ Estos personajes, así sean el joven autor, la joven actriz, “el botones” o “el hombre del paraguas”, o que sean “el señor y la señora Cruz”, siempre son visitantes que están ahí para reivindicar su derecho a la existencia. Reconocemos ahí lo que podemos llamar el proletariado, con cuello postizo, sombrero de hongo y paraguas, que ocupa un lugar muy amplio en la sociología mexicana de la época. Lo que esos personajes piden, es ser entendidos, ser considerados.

A partir de esto, nos parece interesante hacer notar los signos ideológicos que se sitúan en un doble nivel, pero que convergen hacia el mismo interpretante político:

a) Estos personajes, perdidos, descentrados, marginados, buscan un lugar en el mundo, buscan insertarse a una sociedad que los olvida. Para ellos, no ser excluidos de la sociedad no es sólo tener derecho a la existencia material, sino estar considerados en su individualismo, en su amor propio impregnado de susceptibilidad:

El Representante: ¿Lista?

La Joven Actriz: No sé. El diálogo es difícil... y los conceptos no me gustan.

El Joven autor: Creo que no he pedido la opinión de usted.

La Joven actriz: Pues yo la doy. Esto es una cosa única y sentimental. Me desagrada. Además mis parlamentos son muy cortos.

El Joven autor: En la obra hay varias figuras. No sólo usted... y todas valen lo mismo.³¹²

b) El cuadro social existente del cual las formas literarias son aquí la representación no les satisface, por estar ligado a formas anticuadas. En efecto, el autor o el actor-estrella no es más que la instancia social encargada de dar la palabra a los inconformes. ¿Y de qué se quejan con él esos descontentos, sino de que no se les da la palabra directamente?

Haciendo un rodeo sobre la noción de autor, Usigli ataca aquí, no sin ironía y de una manera que pensamos demagógica, las instancias políticas o sindicales que se consideran portavoces de las reivindicaciones de los inconformes, sin dar directamente la palabra a estos últimos.³¹³

Nos parece que aparece aquí, brillantemente, la idea, convertida en tópico desde entonces, de que las nociones de derecha y de izquierda son artificiales (Usigli habla de “gesticulación de las derechas” y de “gesticulación de las izquierdas”),³¹⁴ e inadecuadas para resolver los problemas planteados por los verdaderos personajes que quieren expresarse ellos mismos. Usigli se pronuncia por una vía “progresista y demócrata”, ni capitalismo ni socialismo:

“Es en la democracia, no en el fascismo ni en el comunismo donde en realidad sobreviven y se salvan los más aptos, los más realizados como entidades humanas y como seres verdaderos”.³¹⁵

En realidad, bajo estos puntos de vista aparentemente progresistas, la demagogia implícita del discurso de Rodolfo Usigli contribuye a la instalación del presidencialismo despótico en México, como el de Pirandello contribuyó a la instalación del fascismo en Italia. En efecto, estos personajes que gesticulan y protestan, ¿no buscan un autor nuevo, un guía nuevo? Es interesante observar que la representación de *Función de despedida* coincide con el apogeo en México de esta corriente ideológica y filosófica que se manifiesta en las obras de Emilio Uranga, *Análisis del ser mexicano* (1952) y de Leopoldo Zea, *Conciencia y posibilidad del mexicano* (1952), es decir, con la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952) de importancia fundamental para el desarrollo económico del México moderno.

En la mayor parte de las obras de Rodolfo Usigli se manifiesta la siguiente estructura en el nivel temático: un problema psicosociológico, a menudo insólito, marginal e incluso paradójico es planteado, y los personajes tratan de resolverlo a través de diálogos, de enfrentamientos que nos recuerdan el comentario de Pirandello en su prefacio a la edición francesa de *Six personnages*: “Y una vez uno, una vez el otro, pero también más de una vez disputándose el derecho de hablar, se obstinaban en contarme sus tristes desgracias, en gritarme cada uno sus buenas razones, en echarme en cara sus pasiones desordenadas, más o menos como se portan en el transcurso de la comedia con el pobre director”.³¹⁶

Aparentemente el teatro logra aquí plenamente su función “fática”³¹⁷ que da al diálogo sobre el cual se apoya su sentido de debate y de libre cambio, de comunicación de ideas. De hecho, nos parece que esa proliferación de problemas, esa voluntad de ir al fondo de las cosas, más allá de la problemática tradicional, tiene otra función: la de enmascarar bajo un enredo de contradicciones secundarias, la contradicción antagónica fundamental de la lucha de clases tal y como ha podido aparecer, de manera matizada en las producciones de Mauricio Magdaleno o de Juan Bustillo Oro con el “Teatro de Ahora” (1932).

Los problemas planteados por Usigli a través de la crítica del teatro en el teatro, como en toda su obra, son los de la paternidad y de la maternidad, de la familia, de la sexualidad, de la imposibilidad de alcanzar la verdad, de la imposible comprensión entre los hombres, de la puesta en tela de juicio del arte... Estos problemas están en el corazón de la psicosociología de la burguesía mexicana y merecen ser planteados, pero nos oponemos ideológicamente a la forma, a la manera en la cual están planteados ya que provienen de una función ideológica precisa hecha para ocultar el problema político que se encuentra en la base de todos los otros. La ironía de Usigli, su humor, al igual que el de Pirandello, se apoya sobre el juego de los contrarios, pero no tiene nada que ver con la dialéctica que intenta sumergir bajo un caudal de palabras. Es querer resolver con soluciones de forma un problema que es de fondo.

Así, más que la aventura ideológica, es la aventura teatral de Pirandello en México la que me parece positiva. La destrucción de las formas dramáticas tradicionales, que opera Pirandello en sus obras de teatro en el teatro, provoca un cambio, una renovación

de las concepciones dramáticas del teatro mexicano desde 1930: Rodolfo Usigli es el mejor ejemplo.

De todos modos, la actividad crítica llevada a cabo por Rodolfo Usigli, una vez entrada en acción, conlleva tras de sí la escena y la sala. La crítica del teatro en el teatro por las representaciones sociales que implica, sacude la institución: un teatro se opone a otro teatro, una posición discursiva a otra posición. El teatro no puede funcionar ni gustar como él que ha criticado, sin correr el riesgo de anular su crítica. Lo que nos parece interesante en esa nueva práctica teatral que produce Usigli en las cuatro obras consideradas es que el teatro se mira y confiesa su realidad de teatro diferente y crítico. La actividad crítica no se reduce a una suma de procedimientos mantenidos en una teatralidad: esa forma sólo tiene sentido si está animada por una intención crítica, exterior al teatro. La política rige sobre la crítica.

En la reflexión de Usigli sobre el teatro y la sociedad, esta crítica del teatro "por dentro" del teatro es una etapa que desarrolla paralelamente "por fuera" del teatro en sus ensayos, prólogos y epílogos. Esa reflexión puso en evidencia una función ideológica que determina al autor y su nueva manera de hacer crítica y teatro.

Notas

¹ Empleamos el término de fenómeno en el sentido de "fanerón" de Peirce, es decir: "La totalidad colectiva de todo cuanto, de alguna manera y en algún sentido que se tome, está presente en la mente, sin considerar de ningún modo si eso corresponde a algo real o no" (1.284) en *Ecrits sur le signe*, ed. cit., p. 67.

² Ricoeur, Paul, *Du texte à l'action* (Essais d'Herméneutique II), Paris, Seuil, 1986, 416 p. (Esprit), p. 157.

³ Granger, Gille Gaston, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, A. Colin, 1968, 313 p.

⁴ *Ibidem*, p. 104.

⁵ Deledalle, Gérard, *Théorie et pratique du signe*, ed. cit., p. 149.

⁶ Ricoeur, Paul, *op. cit.*, p. 137.

⁷ Granger, G.G., *op. cit.*, p. 103.

⁸ Ricoeur, Paul, *op. cit.*, p. 103.

⁹ Greimas et Courtès, *op. cit.*, p. 102.

¹⁰ Robin, Régine, *op. cit.*, p. 20 y ss.

¹¹ Greimas, Algirdas J., *La sémantique structurale*, ed. cit., p. 11.

¹² Balibar, Etienne, y Macherey, Pierre, "Sur la littérature comme forme idéologique: quelques hypothèses marxistes", *Littérature*, Paris, Larousse, 1974, núm. 13, p. 29-48 (p. 45).

¹³ Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1970, 225 p.

¹⁴ Art. cit.

¹⁵ Greimas et Courtès, *op. cit.*, p. 106.

¹⁶ Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 263 p. (Bibliothèque des Idées).

¹⁷ Pêcheux, Michel, *Les vérités de la palice*, Paris, Maspéro, 1975, 280 p.

¹⁸ Foucault, Michel, *op. cit.*, p. 40.

¹⁹ *Idem.*, p. 61.

²⁰ "Considerando una formación social en un momento dado de su historia, ésta se caracteriza por el modo de producción que la domina, por un estado determinado de la relación entre las clases que la componen, estas relaciones se expresan a través de la jerarquía de las prácticas que ese modo de producción requiere, teniendo en cuenta aparatos mediante los cuales se realizan esas prácticas; a esas relaciones corresponden posiciones políticas e ideológicas que no se deben a los individuos, sino que se organizan en formaciones manteniendo entre ellas relaciones de antagonismo, de alianza o de dominio", en Haroche Cl., Henry P., Pêcheux M., "La sémantique et la coupure saussurienne: Langue, langage, discours", *Langages*, Paris, Larousse, déc. 1971, núm. 24, p. 93-106 (p.102).

²¹ *Ibidem*, p. 102 (Subrayado en el texto).

²² *Ibidem*, p. 102-103 (Subrayado en el texto).

²³ Cros, Edmond, *Théories et pratique sociocritiques*, Montpellier, CERS-Editions Sociales, 1983, 374 p.

²⁴ Véase en particular Cros, Edmond "Prédication carcérale et structures de textes. Pour une sémiologie de la idéologie" *Littérature*, Larousse, Paris, déc. 1970, núm. 36, p. 61-74.

²⁵ Los "arreglos" se hicieron siguiendo exactamente las bases del acuerdo entre el presidente Calles y monseñor Ruiz y Flores, delegado apostólico. Este acuerdo se consiguió por medio del embajador de Estados-Unidos Dwight Morrow. Es la degradación de la situación militar, económica y política debida en gran parte a la guerra civil "cristera" declarada en 1926, que condujo al gobierno mexicano a retomar la negociación con la Iglesia desde el mes de mayo de 1929. Entre el 12 y el 21 de junio todo se arregló: el embajador Morrow había redactado el memorandum de los dos campos. La ley no había sido abrogada sino suspendida, se les prometió la amnistía a los rebeldes, así como la restitución de las iglesias y de los curatos. A cambio, la Iglesia volvía a tomar los cultos. El 22 de junio de 1929 la prensa publicó los "arreglos": los "cristeros" depusieron las armas.

²⁶ Plutarco Elías Calles, general, presidente de la república de 1924 a 1928. De 1929 a 1935, se convirtió en el "jefe máximo de la revolución", con influencia para decidir sobre la designación de candidatos presidenciales y sobre el gobierno de quienes eran elegidos. Fue el general Lázaro Cárdenas, elegido en 1934 quien consumó el fin del callismo, valiéndose de los apoyos políticos de Portes Gil y de Múgica, del apoyo militar del general Cedillo, y del apoyo sindical de Lombardo Toledano, Cárdenas modificó la situación prevaleciente cuando pidió entre el 13 y el 14 de junio de 1935, la dimisión de su gabinete, para poder contar con ministros leales y nombró a Portes Gil en la jefatura del Partido Nacional Revolucionario (P.N.R.). El 18 de junio Calles dejó el país para exiliarse en el extranjero.

²⁷ Usigli, Rodolfo, *Voces: Diario de Trabajo (1932-33)*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967, 324 p.

²⁸ *Ibidem*, p. 28-29.

²⁹ Alvaro Obregón, general, presidente de la República mexicana de 1920-1924. Asesinado en julio de 1928 por el místico José León Toral, unos días después de su reelección a la presidencia. A fines de 1926, Obregón obtuvo la reforma constitucional que modificaba el principio de no reelección: en adelante, una misma persona podía ser presidente durante varios mandatos, a condición que éstos no fueran continuos y la duración de cada periodo presidencial pasó de 4 a 6 años.

³⁰ Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1972, 196 p. (Colección Popular), p. 1.

³¹ José Vasconcelos, secretario de Instrucción Pública de 1920 a 1924. Fue filósofo y escritor, hijo de funcionario, originario de la clase media provinciana, se comprometió en la batalla revolucionaria, al lado de Francisco Villa (cf. *La tormenta*) y fue uno de los principales artífices de la Convención de Aguascalientes. Después de la derrota de la Convención, en octubre de 1914, rehusó aliarse con Carranza y se exilió en Estados Unidos. De la Huerta y Obregón lo llaman de nueva cuenta en 1920. El presidente Obregón lo nombra secretario de Instrucción Pública y le otorga un amplio presupuesto.

Su revalorización del oficio de maestro de escuela, su campaña de alfabetización y su programa de "misiones culturales" hacen considerable su obra. "Pan, alfabeto, jabón", el nuevo maestro de escuela, debía vigilar la alimentación de los niños, enseñarles la higiene y el alfabeto. Organizó la enseñanza artesanal y técnica, y dotó a cada pueblo de una biblioteca, fundó la colección "El libro y el pueblo", y creó la revista *El maestro* con un tiraje de 5000 ejemplares. Su candidatura a la presidencia de la república en 1929 hizo vacilar al régimen. Remitimos a los trabajos de Claude Fell para mayor información al respecto.

³² Orozco, Clemente José, *Autobiografía*, México, edit. Occidente, 1945, 250 p. (p.80).

³³ Nos servimos de la fórmula de José Vasconcelos, título de uno de sus libros *Ulises criollo* publicado en 1935.

³⁴ Es interesante subrayar que durante esta época de institucionalización coercitiva, y de nacionalismo cultural es cuando encuentra el mayor número de revistas: *La Falange* (1922-23), *México moderno* (1920-23), *El maestro* (1921-23), *Antena* (1924), *Ulises* (1927-28), *Contemporáneos* (1928-31), *Escala* (1930), *Examen* (1932), *Abside* (1940), *Letras de México* (1937) *Barandal* (1931) y otras más. Remitimos a nuestro artículo "Discours culturel et codes idéologiques: une lecture de la revue mexicaine *El Espectador* en 1930", en *America*, París, Criccal, 1988.

³⁵ Remitimos al artículo de Madeleine Cucuel "Les Recherches théâtrales au Mexique (1923-1947)" *Le théâtre mexicain contemporain*, Rouen, CRIAR, núm. 7, 1987, p. 7-57.

³⁶ Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 46.

³⁷ En *Medio tono*, obra representada en el Palacio de Bellas Artes en 1937, Julio Sierra (22 años) "habla" el discurso político condicionado por la formación discursiva que caracteriza las posiciones políticas e ideológicas de la clase media mexicana en relación con el movimiento comunista internacional y con la formación social dominante, es decir el México cardenista de 1937.

³⁸ El ministro de Hacienda Alfonso Paniagua en *Noche de estío* (1935) no es más que el "analogón" del célebre Alberto Pani, ministro de hacienda del presidente Plutarco Elías Calles (1924-28).

³⁹ Balibar, Etienne y Macherey, Pierre, art. cit.

⁴⁰ Cf. Fuzier, Jean, "La tragédie de la vengeance élisabethaine et le théâtre dans le théâtre", *Revue des Sciences Humaines*, Lille, janv-mars 1972, p. 53-69. Y Grivelet, Michel, "Shakespeare et "the play within the play", *ibid.*, p. 35-53. Michel Grivelet muestra la distancia semántica entre la palabra inglesa *play* y la palabra francesa *pièce*; se ha de ver en ello, escribe, el índice de la fragmentación que ocurrió en Francia sobre lo que Polonius, cuando se presentaron a los comediantes en la corte de Elsinoor, concibe aún como *scene indivisible or unlimited* (p.35) Michel Grivelet muestra que los isabelinos habían conservado con el término, la idea de "juego" dramático percibida por doquier en la Edad Media y unida intrínsecamente a la universalidad del drama cristiano, y añade: "Así se puede sostener que la forma reflexiva y, de alguna manera, introspectiva del *play within the play* requiere una profundidad de campo que es para la dramaturgia medieval lo que la perspectiva en pintura es para la yuxtaposición en el

arte pictórico anterior al Renacimiento. Y en este sentido podemos afirmar que la técnica teatral de la que se tratamos es una invención del mundo moderno". (p. 36).

⁴¹ Cf. los intermedios cómicos de *La comedia Eufemia* (esc. 2 y 7) y de *La comedia Medora* (esc. 11) citados por Canavaggio, Jean, "Variations cervantines sur le thème du théâtre dans le théâtre", *Revue des Sciences Humaines*, Lille, enero-marzo, 1972, p. 53-69.

⁴² Se trata de tres de diez comedias publicadas en 1615 por Cervantes: *Los baños de Argel*, *La entretenida*, *Pedro de Urdemalas*.

⁴³ Canavaggio, Jean, art. cit., p. 53.

⁴⁴ *Idem.*, p. 55.

⁴⁵ Usigli, Rodolfo, *Teatro completo I y II*, México, FCE, 1963, 1966, p. 893, 914, p. 22-47 y p. 48-68, p. 256-334. De esas cuatro obras sólo *Vacaciones I* y *Función de despedida* fueron representadas, la primera en el teatro Rex en 1940, la segunda en el teatro Ideal en 1952. *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, escrita en 1939 y publicada el mismo año en la revista *Letras de México*, responde a los ataques llevados por la crítica teatral mexicana contra la comedia que representa en el teatro Ideal en octubre de 1939, *La mujer no hace milagros*. La escena está situada en los pasillos del teatro Ideal durante el intermedio, la noche del estreno de *La mujer no hace milagros*. Toda la obra está dirigida hacia las discusiones de los críticos entre ellos mismos: El crítico Valverde, El joven crítico, El crítico Escasa, El crítico Orondo, El crítico Mota, El crítico desconocido y El crítico casado. El tema es la sátira de una crítica "oficial": la que expresa una cultura estrecha y elitista, que viene de la literatura y no del teatro y que resalta en primer lugar imperativos morales. Todos los problemas que conoce el joven teatro mexicano son abordados y por medio de ellos, los de la cultura en general. Con *Vacaciones I* y *Vacaciones II*, la escena está sobre el escenario, la obra en la obra. En la primera, el ensayo tiene lugar en el departamento de una gran actriz, en la segunda, el ensayo se hace sobre el mismo escenario. El tema ha cambiado, el joven actor y la joven actriz ya no se topan con la crítica sino con el actor-estrella, imagen del conservadurismo, de las convenciones de clase, del servilismo. Es la misma sátira que volvemos a encontrar en *Función de despedida*. Verónica Muro, gran estrella en el ocaso, da una representación de despedida en su ciudad natal. Es un fracaso, nadie viene al espectáculo. Se suicida o más bien finge suicidarse. Es en ese momento que la ilusión se rompe y que entramos en la realidad del teatro. Las máscaras se caen.

⁴⁶ Usigli, Rodolfo "De la profession de l'écrivain", *Nouvelles du Mexique*, Ambassade du Mexique en France, Paris, enero-junio de 1967, p. 7-10. (Se trata de un pasaje de la comunicación "La función del escritor" presentado por el autor, durante el II Congreso latinoamericano de escritores en México, Guanajato y Guadalajara, del 15 al 24 de marzo de 1967).

⁴⁷ Nos servimos de la expresión de Chambers, Ross, *La comédie au Château*, Paris, José Corti, 1971.

⁴⁸ Usigli, Rodolfo, "A propósito de *Vacaciones I* y *Vacaciones II*" en *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 597-605, p. 602.

⁴⁹ Cf. Magaña Esquivel, Antonio, *Medio siglo de teatro mexicano*, México, INBA, 1964, 178 p.

⁵⁰ Gorostiza, Celestino, "Anteproyecto para el funcionamiento del teatro mexicano", *El Espectador*, México, 1930, núm. 30, p. 8.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.* ("La escuela de artes dramáticas" fue creada por Julio Bracho, 17 años más tarde en 1947).

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ El teatro de la Universidad reaparecerá en 1952 para convertirse en un taller de teatro sobre el modelo concebido por Julio Bracho en 1936.

⁵⁶ Usigli, Rodolfo, "Advertencia general", *Teatro completo I*, ed. cit., 1963, p. 11.

⁵⁷ Duvignaud, Jean, *Les Ombres Collectives (Sociologie du théâtre)*, Paris, PUF, 1973, 595 p. p. 12.

⁵⁸ Usigli, Rodolfo, "Addenda después del estreno", en *Teatro completo III*, ed. cit., p. 737.

⁵⁹ Remitimos al artículo de Cucuel, Madeleine, "Les recherches théâtrales au Mexique (1927-1947)", *Cahiers du CRLAR*, Rouen, 1987 núm. 7, p. 7-57.

⁶⁰ Gorostiza, Celestino, "El teatro y la actitud mexicana", *Contemporáneos*, México, 1930, núm. 20. *Idem*, *El Espectador*, México, 1930, núm. 9.

⁶¹ *Idem.*

⁶² Usigli, Rodolfo, *México en el teatro*, ed. cit., p. 119.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ Cf. Fell, Claude, "Théâtre et société dans le Mexique Post-révolutionnaire", *Etudes et Documents*, t.II, Université de Rennes, edit. Klincksieck, 1980, p. 47-68. Claude Fell muestra cómo José Vasconcelos va a lanzarse en una "prodigiosa empresa de instauración de una educación y de una cultura verdaderamente nacional, inspirándose, en un primer momento y para reformas puntuales en lo que está realizándose en la Unión Soviética en estos ámbitos desde 1917, bajo el impulso de Lenin, de Lunatcharsky y de Gorki [...] El teatro -la creación de un teatro nacional- constituye una de las preocupaciones constantes de la Secretaría de Educación Pública de México, que pensaba hacer de él uno de los motores del sistema cultural nacional que se proponía instaurar" (p. 47). Cf. también del mismo autor: "La influencia soviética en el sistema educativo mexicano, 1920-1921", *Revista de la Universidad de México*, México, nov. de 1975, núm. 3.

⁶⁵ Vasconcelos, José, *Discursos 1920-1950*, México, edit. Botas, 1950, p. 115-116. Claude Fell en el artículo citado supra dice: "La única tentativa verdaderamente notable se sitúa en mayo de 1922 con la presentación de *Electra* de Eurípides, por la compañía española de Margarita Xirgú. En seguida, tras la representación, la Orquesta Nacional tocó "*La Chevauchée des Walkyries*" y el Preludio de *Lohengrin* de Wagner. Pero esa experiencia no fue renovada" (p. 59).

⁶⁶ Fell, Claude, art. cit., p. 54.

⁶⁷ Usigli, Rodolfo, *México en el teatro*, ed. cit., p. 20.

⁶⁸ Avilés, Juan Ramón, "Por qué debe surgir el teatro mexicano", en *El Universal*, 21/9/1922, p. 30: "La "revista" tan en boga, es, valga la frase, algo así como periodismo teatral; la cuestión palpitante, los tipos de la política en uso, pasan en ese género

ingeniosamente satirizados, entre risa y sonrisa. Esta clase de teatro probablemente no desaparecerá, porque responde a un aspecto psicológico del alma mexicana que tiene sal para restregársela hasta en sus heridas". Entre los títulos más célebres de "revistas" tenemos: en febrero de 1921 en el teatro Principal: *La huerta de Don Adolfo*, y *Las calles de Don Plutarco*. En abril 1922 en el teatro Principal: *Zapatero a tus zapatos*. En agosto de 1922 en el teatro Colón: *¡Vaya ministro!*, *Don Adolfo en Nueva York*. En septiembre de 1923 en el teatro Lírico: *¿Calles o Huerta?*, *Los efectos del magnetismo*, y, *Se solicitan callistas*.

⁶⁹ Argudín, Yolanda, *Historia del teatro en México*, México, edit. Panorama, 1985, 221 p., p. 87.

⁷⁰ Atacado durante la representación de *La mujer no hace milagros* en 1939 en el teatro Ideal, por los críticos que le reprochan la "incorrección" del lenguaje hablado utilizado sobre escena, Usigli contesta: "La rotundidad del idioma español -que he sostenido que no poseemos total y vitalmente todavía- dificulta el uso de ciertas voces. Para evitarlas hemos llegado a extremos muchos peores: el "albur" lleno de implicaciones, por ejemplo, que tiene la virtud de torcer el libre curso del lenguaje y de recargarlo de matices insospechados, hasta no dejar en él una sola palabra virginal" (p. 572), en "*La mujer no hace milagros: una protesta contra la Comedia usigliana*", *Teatro completo III*, ed. cit., p. 572.

⁷¹ Orozco, José Clemente, ed. cit., p. 42.

⁷² Fueron representadas: *La caída de las flores* de Julio Jiménez Rueda, *Cosas de la vida* de María Luisa Ocampo, *La que volvió a la vida* de Francisco Monterde, *La agonía* y *La esclava* de Ricardo Parada León

⁷³ Entre las más importantes que se representaron están: *Vía crucis* de José Joaquín Gamboa, *Véncete a ti mismo* y *Las Pasiones mandan* de Víctor Manuel Díez Barroso, *La señorita Voluntad* y *La Flapper* de Carlos Noriega Hope, *Viviré para ti* de Francisco Monterde.

⁷⁴ Cf. Usigli, Rodolfo, *México en el teatro*, ed. cit., p. 130.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ *El Espectador* es una revista creada en enero de 1930 por Humberto Rivas y Celestino Gorostiza, que tenía como Comité de redacción el de la revista *Contemporáneos* con excepción de González Rojo, Bernardo Gastélum y Samuel Ramos que, sin embargo, colaborarán en ella. Está integrado por: José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Emilio Abreu Gómez, Bernardo Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Ricardo de Alcázar, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. Celestino Gorostiza la define así en *El trato con escritores*: "*El Espectador* era en realidad un libelo semanario en el que dábamos rienda suelta al humor y a la ironía" (p. 104). Cf. Nuestro comunicado al Coloquio Internacional del CRICCAL, París, Sorbonne, 27-28-29/11/1987: "Discours culturel et codes idéologiques: une lecture de la revue *El espectador* au Mexique en 1930", que aparecerá en la revista *América*, París, CRICCAL.

⁷⁷ *El Espectador*, México, 21/5/1930, núm. 15, p. 4, Marcial Rojas es le seudónimo colectivo de Jorge Cuesta, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia, y del que se servirá más tarde Miguel Capistrán.

⁷⁸ *Idem.*, El artículo hace referencia a la representación de *Sei personaggi in cerca d'autore*, de Luigi Pirandello, en abril de 1927 en el teatro Virginia Fábregas en México por la compañía de Gómez de la Vega.

⁷⁹ *Idem.*, p. 4.

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ Cf. "Comentarios teatrales: a los nuestros y a los otros," *El Universal Ilustrado*, 11/2/1926, núm. 457.

⁸² Perlita "¿Cómo piensa la señora Amalia de Castillo Ledón?", *Revista de Revistas*, México, 17/3/1929, p. 20.

⁸³ Fueron representadas: *El corrido de Juan Saavedra* de María Luisa Ocampo, *El dolor de los demás* de Ricardo Parada León, *Véncete a ti mismo* de Víctor Manuel Díez Barroso, *Hombre o demonio* de Lozano García (hermanos), *La razón de la culpa* de Catalina d'Erzell, *Oro negro* de Francisco Monterde

La señorita Voluntad de Carlos Noreiga Hope.

⁸⁴ *Padre mercader* y *Sombras de mariposas* de Carlos Díaz Dufoo. Es interesante notar que a pesar del apoyo público y del éxito crítico, *Sombras de mariposas*, fue retirada del cartel al día siguiente de su representación, por orden del gobernador que no apreciaba el tema político del conflicto entre patronos y obreros en el seno de la empresa.

⁸⁵ Magaña Esquivel, Antonio, *Medio siglo de teatro mexicano*, ed. cit., p. 40.

⁸⁶ Atacado por la revista sindical de la CROM (Confederación Regional Obrera Mexicana) de enero a noviembre de 1929, y en particular por el cronista teatral Suhuy Kaak.

⁸⁷ Durante esta temporada teatral las obras que tuvieron el mayor éxito fueron obras nuevas como: *Cuando yo le soñaba* y *Un mundo para mí* de Concepción Sada, *Madre, sólo una* de Miguel Bravo Reyes, *Las tres carabelas* de Carlos Barrera y una reposición: *Los Revillagigedos* de José Joaquín Gamboa (fue la única obra repuesta del programa, ya que la obra había sido presentada en el Teatro Regis en 1925).

⁸⁸ Cf. Battino, Rafael, "Lo que significa el Teatro de Ahora", *Revista de Revistas*, México, 27/12/1931, p. 12.

⁸⁹ Cf. "Nuevo ciclo del Teatro de Ahora", *Revista de Revistas*, México, 14/4/1932, p. 9.

⁹⁰ Magaña Esquivel, Antonio, *op. cit.*, p. 49.

⁹¹ Usigli, Rodolfo, "Prólogo a *Noche de estío: una comedia shaviana*", *Teatro completo III*, ed. cit., p. 303.

⁹² Usigli, Rodolfo, *México en el teatro*, ed. cit., p. 150.

⁹³ Se trata de *Orphée* de Jean Cocteau, de *Le pèlerin* de Charles Vildrac, de *Welded* de Eugène O'Neil, de *Le temps est un songe* de Henri René Lenormand.

⁹⁴ Seis números de la revista fueron publicados de mayo de 1927 a febrero de 1928.

⁹⁵ Novo, Salvador. "Cómo se fundó y qué significa el Teatro de Ulises?", *El Universal Ilustrado*, México, 17/5/1928, p. 62.

⁹⁶ Bajo el seudónimo de Sófocles, el cronista teatral de la revista *Diversiones* escribe a propósito del teatro de Ulises: "Con un mar Egeo de vanidades y un Helesponto de buenos deseos por realizar algo sorprendente que superara al "Chauve-Souris", se

lanzaron a la conquista de un teatro superhumano, media docena de euripidianos, eternos efebos de nuestra literatura vernácula”, *Diversiones*, México, 14/1/1928, p. 6.

⁹⁷ Cf. Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, edit. Porrúa, 1961, t. V.

⁹⁸ Usigli, Rodolfo, *México en el teatro*, ed. cit., p. 131.

⁹⁹ Remitimos a nuestro comunicado durante el Coloquio Internacional organizado por el CRICCAL, París-Sorbonne, 27-28-29/11/1987, “Discours culturel et codes Idéologiques: une lecture de *El Espectador* au Mexique, en 1930”.

¹⁰⁰ Magaña Esquivel, Antonio, “Celestino Gorostiza director y comediógrafo”, *Letras de México*, México, 15/4/1940, p. 6.

¹⁰¹ *Ibidem*. Se tiene que añadir el trabajo realizado en el mismo sentido por Julio Bracho que aporta a la noción de puesta en escena su sentido moderno, primero en 1931, con “Escolares del Teatro”, luego desde 1933 con “Trabajadores del Teatro”, grupo con el cual introduce la enseñanza del teatro en los cursos de las “Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores.”

¹⁰² Cf. Vixe, “Frente al escenario”, *Revista de Revistas*, México, 7/8/1932 y 16/10/1932, p. 6.

¹⁰³ Sólo dos obras fueron representadas: *Minnie la cándida* de Massimo Botempelli, traducida por Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo, dirigida por Xavier Villaurrutia; *Anfitrión 38* de Jean Giraudoux, adaptada y dirigida por Julio Bracho.

¹⁰⁴ Cf. Marco Aurelio, “Teatros”, *Ilustrado*, México, 9/6/1938, p. 34, dice por ejemplo: “Desgraciadamente, a juzgar por la primera obra que presentó la noche del sábado el Teatro de Orientación, titulada *Minnie la cándida* de Massimo Bontempelli, creemos firmemente que ese núcleo de entusiastas como inteligentes elementos están completamente desorientados en ofrecer al público una obra que como la presente, es de una factura y de una ideología tan ilógica como tan arbitraria que trastorna y desorienta a quienes van a buscar allí orientación en el buen teatro y a fortificar su cultura” (p. 34).

¹⁰⁵ Usigli, Rodolfo, “A propósito de *Vacaciones I y II* y otros propósitos o despropósitos”, *Teatro completo III*, ed. cit., p. 597-605: “Formé un patronato, conseguí que los señores Prida y Rennow, propietarios del atractivo cine Rex, me permitieran usarlo dos veces por semana, después de terminada la función de cine por una renta casi simbólica. Gracias a Pablo Prida, hombre de teatro.” (p. 602).

¹⁰⁶ *Idem.*, p. 603.

¹⁰⁷ *Idem.*, p. 602-603.

¹⁰⁸ Althusser, Louis, *Pour Marx*, Paris, Maspéro, 1925, p. 238.

¹⁰⁹ Cuesta, Jorge, “El Teatro Universitario”, *El Espectador*, 26/7/1930, núm. 27.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Cf. Jean Meyer, Daniel Meyran, Louis Panabière, “Les accultureurs: antialcoolisme, défanatisation et théâtre au Mexique (1929-1930)”, *Caravelle*, Toulouse, 1977, núm. 28, p. 259-274 y Cf. Meyran, Daniel, “Discours culturel et Codes Idéologiques: une lecture de la revue *El Espectador* au Mexique en 1930”, *América*, CRICCAL.

¹¹² Es entre 1933 y 1934 cuando el movimiento político para reformar el artículo tercero de la Constitución, introduciendo la noción de educación socialista, adquiere un impulso nuevo. Victoria Lerner, en *Historia de la Revolución Mexicana* (período

1934-1940), México, Colegio de México, 1979, t.17, 199 p., escribe a este respecto: "Esta es una de las medidas reformistas que tomó el gobierno de Abelardo Rodríguez en esos años, en beneficio de las masas populares y de la clase media." (p. 20). Usigli hará de ello el tema de una de sus "Tres comedias impolíticas": *El presidente y el ideal* en 1935. Después de varias controversias y de debates apasionados se aprueba el proyecto de reforma del artículo tercero el 10 de octubre de 1934 por 36 votos contra 13. Narciso Bassols, secretario de Educación y promotor de esta reforma, había dimitido de su cargo desde el 9 de mayo de 1934 para intentar calmar, con su salida, a la opinión pública enloquecida por la "Unión de Padres de Familia" y por las autoridades eclesiásticas. En 1940, dando cuenta de su mandato presidencial y en un espíritu moderador, el general Cárdenas limitaba la significación del término socialismo y lo consideraba como "orientación hacia nuevas formas de vida social y de justicia". Victoria Lerner confirma: "Mientras tanto, en la práctica, se iba poniendo fin a la experiencia de la educación socialista al cesar a maestros y autoridades de ideas avanzadas y retirar libros radicales. Unos y otras fueron condenados por su propósito de entrometer utopías estériles y elementos exóticos en la original sociedad mexicana". (p. 192), *op. cit.*

¹¹³ Las "misiones culturales", inventadas por Vasconcelos en 1923 pero enteramente transformadas, son lanzadas en julio-agosto de 1929 en una ofensiva hacia cuatro estados: Jalisco, Michoacán, Colima y Guanajuato.

¹¹⁴ Cuesta, Jorge, *art. cit.*

¹¹⁵ Althusser, Louis, "Idéologie et AIE", *La Pensée*, Paris, juin 1970, núm. 151, p. 35.

¹¹⁶ Cf. Meyer, Jean, *La Révolution Mexicaine*, Paris, Calman-Lévy 1973, p. 244-245.

¹¹⁷ Salvador Novo acusa a Julio Jiménez Rueda de ser "Palmeta", pero Carmen Ruiz Castañeda -en *Catálogo de Seudónimos, Anagramas y otros Alias Usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México, UNAM, 1985, 291 p. (col. Instit. Invest. Bibliogr.)- aclara que Julio Jiménez Rueda sólo usaba del seudónimo de "el duende de San Ildefonso", y que "Palmeta" no era otro que Juan Nepomuceno Huerta.

¹¹⁸ Cf. *Letras de México*, México, 1º sept. 1937, núm. 14, p. 1-2.

¹¹⁹ *Ibidem.*

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ Jiménez Rueda, Julio, "Primera encuesta de *Letras de México*", *Letras de México*, *art. cit.*, p. 2.

¹²² *Ibidem.*

¹²³ Gorostiza, Celestino, *Idem.*, p. 2.

¹²⁴ Casona, Alejandro, *Idem.*, p. 1.

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ Jiménez, Domínguez, Enrique, *Idem.*, p. 2.

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ Gómez de la Vega, Alfredo, *Idem.*, p. 1.

¹²⁹ Claude Fell en el artículo citado "Théâtre et société dans le Mexique post-révolutionnaire", muestra que la Escuela Nacional de Arte Teatral abierta en México en mayo de 1918, por iniciativa de Julio Jiménez Rueda, no sirvió para nada ya que los actores no recibían en ella ninguna formación.

¹³⁰ Usigli, Rodolfo, "Primera Encuesta...", *Letras de México*, p. 2.

¹³¹ En 1933, Usigli publica gracias a la Casa de España en México, *Caminos del teatro en México*.

¹³² Usigli, Rodolfo, *Idem.*, p. 2.

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ Fell, Claude, art. cit.

¹³⁶ Usigli, Rodolfo, "Medio tono: Discurso por un teatro realista", *Teatro completo III*, ed. cit., p. 439-451.

¹³⁷ *Ibidem.*, p. 446.

¹³⁸ Solórzano, Carlos, *Testimonios teatrales*, México, UNAM, 1973, 240 p. (p. 9).

¹³⁹ Usigli, Rodolfo, "A propósito de *Vacaciones I y II* y otros propósitos despropósitos", *Teatro Completo III*, ed. cit., 603. En la "noticia" que publica en 1939 después de *La mujer no hace milagros*: una protesta contra la comedia usigliana", art. cit., Usigli define así su proyecto: "Al escribir *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, sigo una vieja costumbre, grandemente favorecida en Francia por los autores de los siglos XVII y XVIII y probablemente inaugurada por Molière en *La crítica de l'Ecole des Femmes* (1663). Esta comedieta que, por su material y sus personajes, se acerca bastante a la farsa, fue escrita, más que con el propósito de defender *La mujer no hace milagros*, con el de fijar dentro del teatro un momento interesante de la evolución del arte escénico y de la crítica en México". (p. 592-593. El subrayado es nuestro).

¹⁴⁰ Durante la entrevista que nos concedió en octubre de 1977 en su casa de la colonia Roma en México, y que relatamos en nuestro artículo "Conversation avec Rodolfo Usigli: l'aventure du "Teatro popular de México", *Etudes mexicaines I*, Perpignan, 1978, p. 81-96, Usigli nos revela los nombres de los críticos-personajes puestos en escena en la obra: "El crítico Escasa era Icaza (Xavier), el crítico Valverde era Monterde, el crítico Desconocido era Víctor Reyes, el crítico Mota era Fernando Mota, el crítico joven era Luis Basurto Jr." (p. 92 art. cit.).

¹⁴¹ En el momento en que publica las obras que estudiamos, Rodolfo Usigli ya tiene una producción dramática considerable, pero tendrá que esperar varios años antes de verla representada, los motivos de esto se expusieron en nuestro estudio: *Medio tono*, escrita en 1932, representada en 1950; *Noche de estío*, escrita en 1933, representada en 1950; *El presidente y el ideal*, escrita en 1935, nunca representada; *Estado de secreto*, escrita en 1935, representada en 1936 en Guadalajara; *La última puerta*, escrita en 1935-36, representada en 1975 en México (t.P.M.); *Mientras amemos*, escrita en 1937, no representada; *El niño y la niebla*, escrita en 1936, representada en 1952; *El gesticulador*, escrita en 1937, representada en 1947 (retirada de la escena el mismo año); *Aguas estancadas*, escrita en 1938, representada en 1952; *Otra primavera*, escrita 1938, representada en 1945; *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, de 1939, nunca representada; *Función de despedida* de 1949, representada en 1953. Además hay obras de Usigli que no han conocido la escena durante este período ni desde entonces.

¹⁴² Usigli, Rodolfo, *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, *Teatro completo I*, ed. cit., p. 894.

¹⁴³ Cf. nuestro artículo citado supra.

- 144 Cf. "Primera encuesta de *Letras de México*", art. cit., p. 1.
- 145 Usigli, Rodolfo, "Carta a Fernando Soler", *El Universal*, México, julio 1937, p. 3-14.
- 146 Usigli, Rodolfo, *Anatomía del teatro*, ed. cit., p. 17.
- 147 Usigli, Rodolfo, "Carta a Fernando Soler", art. cit., Bonifacio Bonilla y Rigoberto son personajes del teatro de "género chico" de Armando Mook.
- 148 Usigli, Rodolfo, "La función de despedida" *Teatro completo III*, ed. cit., p. 283.
- 149 Usigli, Rodolfo, "Carta a Fernando Soler", art. cit., p. 14.
- 150 *Ibidem.*
- 151 Usigli, Rodolfo, *México en el teatro*, ed. cit., p. 65.
- 152 *Ibidem.*, La evolución del futuro teatro mexicano se hace sentir desde el siglo XVIII que define de una manera global sus características: actores extranjeros, obras extranjeras, oposición sistemática de las empresas a los autores nacionales, insistencia en dar al público mexicano una falsa educación teatral que todavía pesa sobre él". (R.U., p. 65).
- 153 Cf. Usigli, Rodolfo, "Primera encuesta de *Letras de México*", art. cit., p. 2. "Encuentro, en principio, impracticable el hablar de repertorios con relación a los teatros de México. Supongo que repertorio significa, ante todo, línea y, enseguida, calidad. Puede hablarse de repertorio en los casos del Teatro de Arte de Moscú, de la Comedia Francesa y en lo que se refiere al teatro de habla española de Margarita Xirgu".
- 154 Usigli, Rodolfo, "Carta a Fernando Soler", art. cit., p. 14.
- 155 Usigli, Rodolfo, "Crítica de *La Mujer no Hace Milagros*", ed. cit., p. 913.
- 156 *Idem.*, p. 904.
- 157 *Idem.*, p. 897-898.
- 158 *Idem.*, p. 900.
- 159 Usigli, Rodolfo, *La anatomía del teatro*, ed. cit., p. 33.
- 160 Usigli, Rodolfo, "Dos Conversaciones con Georges Bernard Shaw", *Cuadernos americanos*, México, 1946, XXX, p. 253.
- 161 Usigli, Rodolfo, *México en el Teatro*, ed. cit., p. 122.
- 162 Usigli, Rodolfo, "Addenda después del estreno" *Teatro completo III*, p. 737.
- 163 *Ibidem.*, p. 736.
- 164 Molière, *La Critique de l'Ecole des Femmes*, Dorante, esc. 5, en *Théâtre Complet*, Paris, ed. Garnier, 1960, t. I, p. 494.
- 165 *Ibidem.*, p. 595.
- 166 Usigli, Rodolfo, "Addenda después del estreno", *op. cit.*, p. 736.
- 167 *Ibidem.*
- 168 Brecht, Bertolt, *Observations sur "l'Opéra de Quat'sous"*, Paris, L'Arche, 1959, p. 93.
- 169 Usigli, Rodolfo, "Crítica de *La mujer no hace milagros*", ed. cit., p. 894.
- 170 Usigli, Rodolfo, "Vacaciones I", ed. cit., p. 27-29.
- 171 *Idem.*, p. 38.
- 172 *Idem.*, p. 41.
- 173 *Idem.*, p. 28.
- 174 Usigli, Rodolfo, "Addenda...", ed. cit., p. 736.

¹⁷⁵ Cf. Marx, Karl, *Introduction à la Critique de l'Economie Politique*, Paris, Edit. Sociales, 1965, p. 156.

¹⁷⁶ Usigli, Rodolfo, "Crítica de "La mujer no hace milagros", ed. cit., p. 902.

¹⁷⁷ *Idem.*, p. 903. Usigli nos recuerda aquí (y recuerda a los espectadores) la cuestión de la "corrección" del lenguaje hablado sobre la escena, que fue objeto de un debate apasionado desde 1920. Federico Gamboa fue quien el 25 de enero de 1922, en un artículo de *El Universal Ilustrado*, "¿Por qué nuestra literatura teatral no se ha desarrollado?" (p. 2) planteó el problema: ¿Se han de escribir diálogos en "castellano" y respetar la pronunciación española? Si Julio Jiménez Rueda mantiene que en el teatro no se debe hablar como en la vida, Carlos González Peña manifiesta una opinión totalmente opuesta, la personalidad mexicana debe tocar tanto la forma como el fondo (Cf. Carlos González Peña, "El Nacionalismo en el Teatro", *El Universal*, 30 de julio de 1923). Usigli escoge el campo del lenguaje diario, del mexicanismo, del modismo que permite definir una sicología social: sufrirá pues de nuevo los ataques de los defensores de la tradición hispánica, durante la representación de *Jano es una muchacha* en 1952 (cf. supra, nota 70).

¹⁷⁸ Usigli, Rodolfo, "Prólogo a *Jano es una muchacha*", *Teatro completo III*, ed. cit., p. 696-717, p. 712.

¹⁷⁹ Molière, *La Critique de l'Ecole des Femmes*, ed. cit., sc. 6.

¹⁸⁰ Usigli, Rodolfo, "Addenda después del estreno", ed. cit., p. 719.

¹⁸¹ Usigli, Rodolfo, *Vacaciones II*, ed. cit., p. 52.

¹⁸² *Idem.*, p. 55.

¹⁸³ Usigli, Rodolfo, *Función de despedida*, ed. cit., p. 284.

¹⁸⁴ Usigli, Rodolfo, *Crítica de "La mujer no hace milagros"*, ed. cit., p. 911.

¹⁸⁵ Usigli, Rodolfo, "Ensayo sobre la actualidad de la Poesía dramática", en *El gesticulador*, México, edit. Novaro, 1973, p. 163-209.

¹⁸⁶ Usigli, Rodolfo, *Crítica de "La mujer no hace milagros"*, ed. cit., p. 899.

¹⁸⁷ Es interesante subrayar aquí la comparación que podemos establecer entre las repercusiones de "La voz del pensamiento" en *Función de despedida* y los de los "Songs" de Bertolt Brecht en *L'Opéra de Quat'sous* más particularmente en la escena 2. Cf. El excelente análisis de Ivernel, Philippe, "Pédagogie et Politique chez Brecht", *Le Théâtre Moderne: Hommes et tendances*, CNRS, Paris, 1958, pp. 174-192.

¹⁸⁸ Cf. La crítica dramática de Miguel Guardia en *México en la Cultura* (suplemento cultural de *Novedades*), México, abril de 1953, p. 5. Al día siguiente del estreno de *Función de despedida* (escrita en 1949. Miguel Guardia subraya la novedad de la obra tanto sobre el fondo como sobre la forma: "Lo primero que sorprende de esta obra, es la novedad de los recursos. Novedad en Usigli, entiéndase bien, y no en la historia del teatro [...] Por primera vez escribe Usigli, una obra en la que las gentes y los acontecimientos se aceptan tal como se dan. Sin explicaciones de ninguna índole. Sin agravantes ni exculpantes. Simples y limpios. Tal cual son". Decimos que se halla aquí el resultado de una práctica teatral y que el esfuerzo de sencillez, de verdad y de realismo que Guardia observa aquí, está ya presente en el primer éxito sobre escena de Usigli, *Medio tono* (1937).

¹⁸⁹ Usigli, Rodolfo, "A propósito de *Vacaciones I* y *Vacaciones II...*" en *Teatro completo III*, ed. cit., p. 604.

¹⁹⁰ Usigli, Rodolfo, "El teatro de Medianoche y la Crítica", *El Universal Ilustrado*, México, 25/3/1940, p. 3-10, p. 10 (tercera plana).

¹⁹¹ Usigli, Rodolfo, "A propósito de *Vacaciones I* y *Vacaciones II...*" en *Teatro completo III*, ed. cit., p. 604.

¹⁹² *Idem.*, p. 597: "Creo que *Vacaciones I* y *II* son las únicas comedias que, con las farsas de Chéjov y las Escuelas de Molière, me hacen llorar siempre que las releo o las veo representar. Alguna razón hay ¿Fue Musset quien dijo que el público o el lector suele llorar cuando se le presenta algo que fue escrito llorando ¿Quizá sea eso, Lágrimas alegres en todo caso." (p. 597).

¹⁹³ *Idem.*, p. 597.

¹⁹⁴ Usigli, Rodolfo, *Anatomía del teatro*, ed. cit., p. 22: "Hay que hacer algo por este mexicano que espía incómodamente su propia vida en los demás por el ojo de la cerradura. Hay que acercarle un sillón confortable, invitarle a sentarse, apagar la luz en torno a él y encenderla sobre su imagen reflejada en otro."

¹⁹⁵ Cf. Usigli, Rodolfo, "Carta a Fernando Soler" y "El Teatro de Medianoche y la Crítica", art. cit.

¹⁹⁶ Usigli, Rodolfo, *Función de despedida*, ed. cit., p. 303-304 (el subrayado es nuestro).

¹⁹⁷ *Idem.*, p. 284.

¹⁹⁸ *Idem.*, p. 283.

¹⁹⁹ Usigli, Rodolfo, *Vacaciones II*, ed. cit., p. 52.

²⁰⁰ Usigli, Rodolfo, *Función de despedida*, ed. cit., p. 276. (El subrayado es nuestro).

²⁰¹ Subrayemos aquí la importancia del teatro "rioplatense", que por su influencia puramente americana, en el espíritu como en la letra, permite el despunte del teatro mexicano alrededor de "La unión de autores dramáticos" desde 1923. La compañía de Camila Quiroga en 1921 llevó en efecto en el escenario los mejores dramas de Florencio Sánchez.

²⁰² Usigli, Rodolfo, *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, ed. cit., p. 909 (El subrayado es nuestro).

²⁰³ *Idem.*, p. 910.

²⁰⁴ Usigli, Rodolfo, *Función de despedida*, ed. cit., p. 258.

²⁰⁵ *Idem.*, p. 258.

²⁰⁶ *Idem.*, p. 259.

²⁰⁷ Cf. Usigli, Rodolfo, *Mientras amemos*, ed. cit.

²⁰⁸ Usigli, Rodolfo, *Función de despedida*, ed. cit., p. 260-261.

²⁰⁹ Usigli, Rodolfo, *La crítica de "La mujer no hace milagros"*, ed. cit., p. 901.

²¹⁰ *Idem.*, p. 902.

²¹¹ Usigli, Rodolfo, *Vacaciones II*, ed. cit., p. 56.

²¹² *Idem.*, p. 67.

²¹³ Nos servimos de la expresión de Fumaroli, Marc, art. cit., p. 95.

²¹⁴ Usigli, Rodolfo, *Vacaciones I*, ed. cit., p. 44.

²¹⁵ Cf. Duvignaud, Jean, *op. cit.*

²¹⁶ Gide, André *Journal 1889-1939*, Paris, NRF, Gallimard, 1951, 1378 p., Coll. La Pléiade, p. 41.

²¹⁷ Gide, André, "Paludes" en *Romans*, Paris, NRF, Gallimard, 1958, 1614 p., Coll. La Pléiade, p. 87-146.

²¹⁸ Usigli, Rodolfo, "Tres Comedias y una pieza a tientas", en *Teatro completo III*, ed. cit., p. 279-302, p. 290: "Mi educación fue lo bastante desordenada para permitirme conocer al mismo tiempo a Henri de Régnier y a Paul Valéry, a André Gide y Francis de Miomandre, a Molière, Racine y a Charles Méré, Edmond Rostand, Maurice Donnay o Tristan Bernard, a Voltaire y Musset, a Baudelaire y a Paul Fort", y más adelante p. 291: "LLeagué a saber de memoria *Le Lutrín* de Boileau, *El cementerio marino* de Paul Valéry, *Les nourritures terrestres* de André Gide, páginas de Proust y todo Musset".

²¹⁹ Usigli, Rodolfo, "El presidente y el ideal", en *Teatro completo I*, ed. cit., obra no representada.

²²⁰ Eco, Umberto, *Le Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985, 549 p., p. 513.

²²¹ Gide, André, *Journal 1889-1939*, ed. cit., p. 41.

²²² Usigli, Rodolfo, "Gaceta sobre la Función de despedida", en *Teatro completo III*, ed. cit., p. 645-647. (El subrayado es nuestro).

²²³ Los descendientes directos de *L'Impromptu de Versailles* de Molière serán Jean Giraudoux con *L'Impromptu de Paris* y Ionesco con *L'Impromptu de l'Alma*.

²²⁴ Usigli, Rodolfo, "El Caso Flores", en *Teatro completo III*, ed. cit., p. 198-225.

²²⁵ Kowzan, Tadeusz, "Wyspianski - Appollinaire - Pirandello - Maïakovski: étude comparative de l'ilusion théâtrale", *Revue de Littérature Comparée*, Paris, Didier, janv.-juin 1976, núm. 1-2, p. 185-198 (p. 192).

²²⁶ Nos servimos de la expresión de Jean Paul Sartre.

²²⁷ Usigli, Rodolfo, "Prólogo a Corona de sombra", en *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz*, México, Porrúa, 1973, p. 59-75, p. 61-62.

²²⁸ Usigli, Rodolfo, "El gesticulador", en *Teatro completo I*, ed. cit., p. 727-802 (p. 763).

²²⁹ *Idem.*, p. 763.

²³⁰ *Idem.*, p. 765.

²³¹ *Idem.*, p. 767.

²³² Cf. Sartre, Jean Paul, *Les Mouches*, Paris, Gallimard, 1947, p. 77-190 (p. 181).

²³³ Kowzan, Tadeusz, "L'Art en Abyme", *Diogène*, Paris, Gallimard, oct-dic, 1976, núm. 96, p. 74-100 (p. 100).

²³⁴ *Idem.*, p. 100.

²³⁵ Villaurrutia, Xavier, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 1096 p. (Letras Mexicanas) (p. 736).

²³⁶ Villaurrutia, Xavier, *ibid.*

²³⁷ Althusser, Louis, "Idéologie et appareils idéologiques d'Etat", *La Pensée*, núm. 151, 1970, p. 3-38 (p. 35).

²³⁸ Pêcheux, Michel, *Les vérités de la palice*, ed. cit., p. 130.

²³⁹ Cros, Edmond, *Théorie et pratiques sociocritiques*, ed. cit., p. 65.

²⁴⁰ Pêcheux, Michel, *idem.*, p. 145.

²⁴¹ Usigli, Rodolfo, "Noche de estío: una comedia shaviana", en *Teatro completo III*, ed. cit., p. 332.

²⁴² Usigli, Rodolfo, "Addenda después del estreno" en *Teatro completo III*, ed. cit., p. 735.

²⁴³ Usigli, Rodolfo, "Noche de estío...", en *Teatro completo III*, ed. cit., p. 327-335.

²⁴⁴ *Idem.*, p. 328.

²⁴⁵ Usigli, Rodolfo, "La familia cena en casa" en *Teatro completo II*, ed. cit., p. 72.

²⁴⁶ Cf. "Los fugitivos" en *Teatro completo II*, p. 335-387.

²⁴⁷ Meyer, Jean, "Estado y sociedad con Calles" en *Historia de la Revolución Mexicana: período 1924-1928*, México, Colegio de México, 1977, 371 p., p. 296.

²⁴⁸ Usigli, Rodolfo, "Noche de estío...", *Teatro completo III*, ed. cit., p. 330.

²⁴⁹ Vasconcelos, José, *Obras completas*, México, Libreros Mexicanos Unidos, tomo II, p. 84-85, citado por Jean Meyer, *op. cit.*

²⁵⁰ Usigli, Rodolfo, "Estado de secreto", en *Teatro completo I*, ed. cit., p. 368.

²⁵¹ *Idem.*, p. 377.

²⁵² Usigli, Rodolfo, "Una comedia shaviana: Noche de estío...", *Teatro completo III*, ed. cit., p. 331.

²⁵³ Navarrete, Ifigenia, *El perfil de México en 1980*, México, Siglo XXI, 1972, 260 p. y González Cosío, Arturo, *México: cuatro ensayos de sociología política*, México, UNAM, 1972, 177 p. (p. 78-79-80).

²⁵⁴ Usigli, Rodolfo, "Una comedia shaviana...", *Teatro completo III*, ed. cit., p. 332-333.

²⁵⁵ *Idem.*, p. 233.

²⁵⁶ 1933-1935 fechas de la composición del prólogo citado "Una comedia shaviana: Noche de estío".

²⁵⁷ Careaga, Gabriel, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, México, ed. Joaquín Mortiz, 1975, 260 p. (p. 65).

²⁵⁸ *Idem.*, p. 66.

²⁵⁹ Usigli, Rodolfo, "Medio tono", en *Teatro completo I*, ed. cit., p. 533.

²⁶⁰ Usigli, Rodolfo, "Otra primavera", en *Teatro completo I*, ed. cit., p. 679.

²⁶¹ Usigli define así la mujer-modelo de la clase mediana en el prólogo de Noche de estío: "En ella se encuentra a menudo el tipo de mujer abnegada [...] capaz de sacrificar su vida a la miseria y al fracaso de su marido, e incapaz de ayudarlo a trabajar" (p. 335).

²⁶² Usigli, Rodolfo, "Otra primavera", en *Teatro completo I*, ed. cit., p. 683.

²⁶³ Usigli, Rodolfo, "La mujer no hace milagros", en *Teatro completo I*, ed. cit., p. 848.

²⁶⁴ Usigli, Rodolfo, "Otra primavera", *op. cit.*, p. 680.

²⁶⁵ Usigli, Rodolfo, "Una comedia shaviana...", *op. cit.*, p. 332.

²⁶⁶ Cf. "Los fugitivos", *op. cit.*

²⁶⁷ Usigli, Rodolfo, "Epílogo sobre la hipocresía mexicana" *El gesticulador*, ed. cit., p. 131.

²⁶⁸ Usigli, Rodolfo, "Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática", *El gesticulador*, ed. cit., p. 169.

²⁶⁹ Cf. Dessau, Adalbert, *La novela de la revolución mexicana*, FCE, México, 1972, 478 p. (Colección Popular) (Véase el capítulo "La base ideológica", p. 64-69).

²⁷⁰ Argüello, Gilberto, *En torno al poder y a la ideología dominantes en México*, UAP, Puebla, 1976, 64 p. (p.31-32).

²⁷¹ Conchello, José Angel, Martínez Verdugo, Arnaldo, Ortiz Mendoza, Francisco, Pinto Mazal, Jorge, *Los partidos políticos de México*, México, FCE, 1975, núm. 49-50-51, 476 p. (Archivos del Fondo): "El Partido Nacional Revolucionario, asimismo declara que son fundamentales, para el logro de la emancipación de los trabajadores de las ciudades y del campo, los preceptos contenidos en los artículos 27 y 123 de nuestra carta fundamental..." (p. 390).

²⁷² Lerner, Bertha, *México: realidad política de sus partidos*, México, Instituto de Estudios Políticos, México, 1970, p. 50: citado por Careaga Gabriel, *op. cit.*, p. 222.

²⁷³ Cf. Meyer, Jean, *La révolution Mexicaine*, ed. cit., p. 245.

²⁷⁴ J.A. Conchello, A.M. Verdugo..., *Los partidos políticos de México*, ed. cit., p. 443-444.

²⁷⁵ *Idem.*, p. 452-453.

²⁷⁶ Córdova, Arnaldo, *La formación del poder político en México*, ed. Era, México, 1972, p. 62. y Cf. Bartra, Roger, "La revolución domesticada", *Historia y sociedad*, México, 1975, núm. 6, p. 13-31.

²⁷⁷ Citado por A. Córdova, *op. cit.*, p. 35.

²⁷⁸ Tomamos la expresión de Argüello Gilberto, *op. cit.*

²⁷⁹ Presidente de la república mexicana de 1940 a 1946.

²⁸⁰ Usigli, Rodolfo, *Función de despedida*, ed. cit., p. 263.

²⁸¹ *Idem.*, p. 317.

²⁸² *Idem.*, p. 322.

²⁸³ Usigli, Rodolfo, *Vacaciones I*, ed. cit., p. 37.

²⁸⁴ Usigli, Rodolfo, *Función de despedida*, ed. cit., p. 267.

²⁸⁵ La comparación no es fortuita, la influencia de Pirandello ha sido determinante en México entre 1930 y 1950 como lo hemos analizado en nuestro artículo: "Luigi Pirandello et le théâtre mexicain contemporain 1930-1950: une aventure idéologique", *Cahiers du CRIAR*, Rouen, 1987, núm. 7, p. 59-84.

²⁸⁶ Usigli, Rodolfo, "Breve noticia a *Mientras amemos y Aguas estancadas*", en *Teatro completo II*, ed. cit., p. 449.

²⁸⁷ Luigi Pirandello, 1867-1936 poeta, novelista ensayista, y sobre todo dramaturgo italiano nacido en Agrigento en Sicilia. Obtuvo el premio Nobel de Literatura en 1934, dos años antes de morir.

²⁸⁸ Usigli, Rodolfo, "Una comedia shaviana...", en *Teatro completo III*, ed. cit., p. 408.

²⁸⁹ Olavarría y Ferrari, *op. cit.*

²⁹⁰ Villaurrutia, Xavier, "Pirandello, Giraudoux, Musset, Achard", *Imagen*, 1 sept. 1933, p. 22-23: "En pocos años se ha representado en México diez o más obras de Pirandello. 'Seis personajes en busca de autor' llenó muchas noches la sala del Principal cuando la dio Rivelles ante un público ávido, desconcertado, vibrante. 'Vestir al desnudo' daba oportunidad a María Tereza Montoya de revelarse como una gran actriz inspirada. 'La vida que te di', una de sus tragedias de mayor fuerza dramática, desper-

taba el talento de Virginia Fábregas, narcotizada por tantas obras mediocres como se ha visto obligada -¿por quién?- a representar; Fernando Soler subrayaba el dominio de sus dimensiones de actor en 'El placer de la honradez'; Alfredo Gómez de la Vega estrenó una de las más atrevidas creaciones del italiano: 'Así es, si os parece'...".

²⁹¹ *El Espectador*, México, feb.-sept. 1930, art. cit.

²⁹² Cf. nuestro artículo citado *supra*.

²⁹³ *El Espectador*, México, 1/5/ 1930, núm. 15, p. 4.

²⁹⁴ *Idem.*, 10/4/1930, núm. 12, p. 1-2.

²⁹⁵ *Idem.*, 22/5/1930, núm. 18, p. 7-8.

²⁹⁶ *Idem.*, 5/6/1930, núm. 20, p. 5.

²⁹⁷ *Idem.*, 19/6/1930, núm. 21, p. 1-2.

²⁹⁸ *Idem.*, 31/7/1930, núm. 28, p. 1-2 y 7/8/1930, núm. 29, p. 3-4.

²⁹⁹ *Idem.*, art. cit., núm. 12 p. 1.

³⁰⁰ *Idem.*, p. 2.

³⁰¹ *Idem.*, núm. 18, p. 7.

³⁰² *Ibidem.*

³⁰³ *Ibidem.*

³⁰⁴ *Idem.*, núm. 28, p. 1.

³⁰⁵ *Idem.*, núm. 21, p. 2.

³⁰⁶ Usigli, Rodolfo, "Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática", en *El gesticulador*, ed. cit., p. 177. (El subrayado es nuestro).

³⁰⁷ *Idem.*, p. 193.

³⁰⁸ Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1962, 292 p. (Bibliothèque contemporaine): Es interesante subrayar la relación discursiva entre Bergson y Usigli en lo que se refiere al sentido de la historia en particular o en lo que se refiere a captar la realidad como duración y vida. ¿No escribirá Usigli por ejemplo en "Discurso como un teatro realista": y cuando contruye el personaje del historiador Erasmo Ramírez de *Corona de sombra* o también cuando da su posición en relación a la historia: "Yo quiero servir al teatro y servir a la historia siguiendo mi criterio de que la historia no es ayer, sino hoy, mañana y siempre" ("Prólogo a *Corona de luz*", México, Porrúa, p. 237). Usigli nos parece ser muy cercano de la opinión y de la posición discursiva de Bergson que escribe en *La pensée et le mouvant*: "Cuando este historiador (el historiador del porvenir) considerará nuestro presente, buscará sobre todo la explicación de su presente, y más particularmente de lo que su presente contendrá de nuevo".

³⁰⁹ Lukas, Georges, *La destruction de la raison*, Paris, L'Arche, 1958, 225 p.

³¹⁰ Rivas, Humberto, *El Espectador*, México, 1930, núm. 1, p. 1.

³¹¹ Usigli, Rodolfo, "Noche de estío" en *Teatro completo*, t. I, ed. cit., p. 170-216.

³¹² Usigli, Rodolfo, "Vacaciones I", en *Teatro completo*, t. II, ed. cit., p. 36.

³¹³ Cf. La caricatura que Usigli nos da del delegado del Sindicato de los actores en "Función de despedida" en *Teatro completo*, t. II, ed. cit., p. 257.

³¹⁴ Usigli, Rodolfo, "Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática", ed. cit., p. 178-182.

³¹⁵ *Idem.*, p. 193.

³¹⁶ Pirandello, Luigi, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1968 (Médiations), p. 67.

³¹⁷ Nos servimos de la expresión de Roman Jakobson que distingue en todo esquema de comunicación, seis funciones dominantes: la función expresiva, la función conativa, la función fática, la función referencial, función metalingüística y la función poetica. La función fática está dirigida, en el mensaje emitido, sobre el contacto físico o psicológico entre el emisor y el receptor.

Conclusión

"Aquí yace y espera Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro"

Tal es el epitafio deseado por Rodolfo Usigli, dieciocho años antes de morir, en el prólogo a la primera edición de su *Teatro completo*, el 31 de enero de 1961, y que nadie quiso grabar sobre su lápida.¹

El 18 de junio de 1979, Rodolfo Usigli desaparecía debido a una embolia cerebral en su departamento de la "colonia Roma". Cuarto y último hijo de Alberto Usigli y de Carlota Wainer, nacido el 17 de noviembre de 1905 en la ciudad de México, dedicó su vida al teatro y luchó para dar al mundo un teatro mexicano, una "comedia humana", un fresco de la sociedad mexicana de los años 1930-1950, porque para él el teatro era el mundo y el mundo un teatro "y todo lo demás es batalla y diálogo".²

Lo que quisiera señalar, escribe en 1961, es que desde la casa de vecindad de mi infancia, ya me valiera yo de títeres de barro o, sin dinero para comprarlos, hiciera dialogar a mis dedos (el meñique era el paje, el anular, la princesa o reina; el cordial, el rey; el índice el príncipe, general o primer ministro o confesor; el pulgarel bufón, el traidor y en cada mano existe así un país, una nación, un Estado, una corona, y todo lo demás es batalla y diálogo, *desde entonces no ha habido en mi sueños o en mis realizaciones dramáticos más que un sólo héroe, un sólo personaje central, un centro del equilibrio y de la vida. Quiero decir, un Teatro mexicano. Este es el único personaje que me ha interesado crear para el drama evolutivo de la vida, de la cultura y de la grandeza del país en que nací, porque un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad.* Por eso repruebo y rechazo todo aquello que lo adultera o desfigura y traiciona y lo convierte en un payaso barato y sin raíces [...] O teatro o silencio. O teatro o nada.³

Los días 19 y 20 de junio 1979 la prensa de la capital, unánime, volvía a descubrir al "caballero" Usigli, como se complacía en llamarlo su compañero de camino Xavier Villaurrutia, y lo reconocía como "máximo dramaturgo mexicano del siglo XX" (*Uno más uno*)⁴ o como un "auténtico ciudadano del teatro" (*Excélsior*),⁵ después de haberlo criticado, rechazado y luego ignorado, tanto es así que José Emilio Pacheco podía escribir en *Proceso*: "Muerte y resurrección de Rodolfo Usigli",⁶ y Jorge Ibarguengoitia y Salvador Elizondo en *Vuelta*, "Recuerdo de Rodolfo Usigli"⁷ y "La tragedia del trágico".⁸ Este reconocimiento *postmortem*, esa resurrección de parte de la *intelligentsia* mexicana que por tanto tiempo lo había condenado al oprobio, era lo menos que se merecía quien había conocido un éxito mundial con *El gesticulador*, quien había obtenido el "Premio Nacional de Letras" en 1972, y quien había dirigido el "Teatro Popular de México" de 1973 hasta 1977.⁹ Ese mismo año se publicaba el tercer tomo

de su *Teatro completo* en el Fondo de Cultura Económica;¹⁰ en 1981 se publicó su obra poética bajo el título de *Tiempo y memoria en conversación desesperada* en la Universidad Nacional Autónoma de México;¹¹ y por último se publicó su única novela *Ensayo de un crimen*, primero en la colección Terra Nostra de la editorial V Siglos en 1980, y ante el éxito alcanzado, la editorial Océano lo publica nuevamente en 1987.¹² Nuestro propósito no ha sido encontrar en las 2 682 páginas de su *Teatro completo* el recorrido biográfico de su autor, Rodolfo Usigli, sino más bien encontrar una visión del mundo a partir de una concepción dramática, de la lectura y de la descripción los signos de su discurso. Para ello hemos propuesto al lector un modelo teórico capaz de hacer la descripción concreta, sistemática y controlable, eliminando a priori el sujeto del discurso, y esto a partir de dos postulados:

a) El teatro, como la literatura, es el producto de una práctica social y su discurso reproduce una forma ideológica que debe permitir abordar en el mismo plano al autor y al espectador.

b) Los signos del discurso teatral son los signos del teatro, réplicas de los signos de la sociedad que son descriptibles y analizables en y por la semiótica de Charles Sanders Peirce, la que a su vez describimos como un metalenguaje instrumental donde el juego de los signos, es decir de las semiosis,¹³ es menos el objeto que el modo de producción y de análisis del objeto.

La aportación del modelo teórico peirceano ha sido para nosotros fundamental en nuestra problemática de lector del teatro de Rodolfo Usigli en el México de los años 1930-1950.

Primero porque es constitutivo de una teoría social del signo que rehusa preferir el espíritu a la materia, lo individual a lo colectivo, y que afirma que el hombre es un signo, ya que cada vez que pensamos, tenemos presente en la conciencia una "representación que sirve de signo" (Peirce, 5.283). Pues, comentará Deledalle "Todo lo que nos es presente es una manifestación fenomenal de nosotros mismos [...] En consecuencia cuando pensamos somos un signo".¹⁴ Así, Peirce muestra correctamente que no hay de un lado "el pensamiento" y del otro "el mundo": hay una totalidad, hay sólo un objeto-inmediato o dinámico según el punto de vista, el fundamento, en el cual uno se sitúa-que es lo que es y cuya naturaleza se precisa a medida que el proceso semiótico adelanta no hacia una verdad que correspondería a una realidad preestablecida, sino hacia la verdad de una realidad que se contruye al mismo tiempo que ella: "La realidad no nos hace signo, somos nosotros quienes producimos los interpretantes que se convertirán en signos [...] la verdad-realidad provisional y falible para siempre."¹⁵

Hemos mostrado el funcionamiento de los signos en el teatro en los procesos de semiosis de producción, de representación y de interpretación, y hemos tratado de describir la primacía del signo interpretante tanto en lo que se refiere a la encodificación como en lo que se refiere a lo desencodificación; ¿Por qué? Porque el signo interpretante, lo repetimos, no es ni el sentido, ni la significación del signo, da el sentido y la significación: es el signo del discurso ya que revela sus condiciones de posibilidad. Observamos, entonces, que estas condiciones de posibilidad del discurso en el teatro de Rodolfo Usigli eran conducidas por coerciones interpretantes en conflicto o no con la formación discursiva dominante que las impregna. Así el discurso

teatral de Rodolfo Usigli es una forma ideológica: habla el discurso de la pequeña y mediana burguesía en el México de los años 1930-1950.

El interés del modelo teórico peirceano nos pareció determinante porque nos permite considerar al teatro como una totalidad, como un todo textual y visual a la vez, como un texto-representación; y hemos analizado las relaciones dialécticas caracterizando el signo teatral como icono, índice y símbolo, en sus diferentes dimensiones. Por otra parte, la noción de "representatividad" de la representación teatral es un signo o representamen que "es algo que tiene lugar para alguien de algo bajo cualquier relación o cualquier título" (Peirce 2.228).¹⁶ No es por causalidad que en francés se utilice el término *représentation* para nombrar la acción teatral, cuando en inglés se utiliza el término *show*, que pone el acento sobre sus características ostentosas para "mostrar" algo, o bien el término *play*, que pone el acento sobre su característica de "juego" y de ficción; y que en español se use el término de "función" para alegar sus características de ejecución. Usar la palabra "representación" es insistir sobre el carácter de signo que asume toda acción teatral en el proceso semiótico de producción, de representación y de interpretación.

Por último, diremos que ese modelo teórico peirceano es fundamental para una lectura del teatro por que es una fenomenología o faneroscopia que, a partir de la definición de tres categorías (*primeridad*, *secundidad* y *terceridad*), permite la descripción de todo fenómeno o *faneron*, es decir de "la totalidad colectiva de todo lo que, de cualquier manera y en cualquier sentido que sea, está presente en la mente, sin considerar si eso corresponde a algo real o no" (Peirce: 1.284).¹⁷ Este punto de vista nos pareció particularmente pertinente para la descripción del fenómeno teatral. Y hemos querido demostrar, a partir del modelo teatral usigliano, que en efecto, en el teatro, todo lo que ocurre sobre el escenario (y alrededor) está presente en la mente de cualquier espectador y, por eso, es un fenómeno primero que produce la presencia en la mente de otra cosa que también tiene lugar y que es un fenómeno segundo. Ambos están unidos, debido a la presencia del espectador, por un sistema de relaciones que es el hecho de un fenómeno tercero, distinto de los dos otros, ya que es la presencia en la mente de sus relaciones y de los procesos que los establecen. Estos tres fenómenos constituyen el fenómeno teatral: el *hic et nunc* de la escena, hacia lo que remite o a lo que tiene lugar, y los medios y procesos de este desplazamiento. Con base en Peirce hemos llamado "Semiosis" a la relación lógica triádica entre un representamen, un interpretante y un objeto.

Una conclusión de este género nos lleva a pensar que la contribución de la semiótica peirciniana al análisis y a la lectura del fenómeno teatral es pertinente y necesaria. Estamos convencidos que puede y debe permitir al lector-espectador, al practicante y al investigador, leer y describir lo que Antonin Artaud llamaba "las claves profundas del pensamiento y de la acción que hay que leer en todo espectáculo"¹⁸ sin rechazar, por lo tanto, la parte de creación, de invención -¿no es evidente, como lo nota Umberto Eco que "lo mismo que la espontaneidad inventiva nutre la reflexión científica, la reflexión científica puede hacer más poderosa la invención?"¹⁹ El teatro, lugar privilegiado para experimentar una fenomenología y una semiótica de la representación, sería entonces el soporte práctico, el objeto de la teoría semiótica peirciniana

que le proporcionaría los fundamentos de una nueva teoría del teatro, una nueva ciencia para crear "la teatrología".

Por nuestra parte, pensamos que el modelo formal que nos da la semiótica de Ch. S. Peirce, por su rigor y su carácter sistemático, es una garantía contra los excesos producidos al recurrir al psicologismo o a la intuición. El modelo de Peirce permite reorganizar los saberes adquiridos, y reconocer su propio valor heurístico y hermeneúico. Es un modelo que organiza y jerarquiza los conocimientos y da una fuerza a las características esenciales de los objetos. Permite, lo hemos visto, determinar los signos predominantes: legisignos icónicos, indiciales, simbólicos y también facilita el establecimiento de una tipología de las obras y de los discursos. Permite, por último, diferenciar los públicos y toma en cuenta a la vez las dimensiones diacrónica y sincrónica de la representación.

Así, hemos podido describir el fenómeno teatral en Rodolfo Usigli, en un periodo económica y socialmente determinado, el México de los años 1930-1950, y desprender una concepción dramática innovadora. Usigli habla como auténtico creador; integra al público, al espectador en el espectáculo, en su concepción del teatro; ofrece al dramaturgo la posibilidad de desempeñar una función semiótica en la cual el objeto "O" (fábula de la obra) tiene por representamen "R" (el texto-representación) y por interpretante "I" (el *habitus* del espectador). Dejémosle a Usigli la palabra final:

"La Comedia se acabó,
ojalá gustado haya;
os da gracias el autor,
perdonad sus muchas faltas".²⁰

Notas

- ¹ Usigli, Rodolfo, *Teatro completo I*, ed. cit., p. 11.
- ² *Ibidem.*
- ³ *Ibidem.*
- ⁴ *Uno más Uno*, México, 19/6/1979, p. 16-17.
- ⁵ *Excelsior*, México, 20/6/1979, p. 1 y p. 22.
- ⁶ Pacheco, José Emilio, "Muerte y resurrección de R. Usigli", *Proceso*, México, 15/9/1980, núm. 202, p. 46-47.
- ⁷ Ibarguengoitia, Jorge, "Recuerdo de R. Usigli", *Vuelta*, México, agosto 1979, núm. 33, p. 34-35.
- ⁸ Elizondo, Salvador, "La tragedia del trágico", *idem.*, p. 49.
- ⁹ Cf. Meyran, Daniel, "Conversation avec Rodolfo Usigli: l'aventure du Teatro Popular de México (1973-1976)", *Etudes Mexicaines*, Perpignan, 1978, núm. 1, p. 80-95.
- ¹⁰ Usigli, Rodolfo, *Teatro completo III*, ed. cit., 1979.
- ¹¹ Usigli, Rodolfo, *Tiempo y memoria en Conversación desesperada*, México, ed. cit., 263 p.
- ¹² Usigli, Rodolfo, *Ensayo de un crimen*, México, ediciones Océano, 1987, 222 p.
- ¹³ Gérard Deledalle nos dice que Peirce se sirvió de la palabra "semiosis" del filósofo epicureano Philodème.
- ¹⁴ Deledalle, Gérard, en Ch. S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, ed. cit., p. 248.
- ¹⁵ Deledalle, Gérard, "La sémiotique de Peirce", *Estudis Semiótics*, Barcelona, 1986, 6/7, p. 7-16.
- ¹⁶ Peirce, Ch. S., *Ecrits sur le Signe*, ed. cit., p. 121.
- ¹⁷ *Idem.*, p. 67.
- ¹⁸ Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, ed. cit., p. 143.
- ¹⁹ Eco, Umberto, "Paramètres de la sémiologie théâtrale", *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, ed. cit., 1975, p. 33-41 (p. 34).
- ²⁰ Usigli, Rodolfo, *Teatro completo I*, ed. cit., 1963, p. 11.

Bibliografía

Introducción a la bibliografía

La presente bibliografía se organiza en cuatro listas de diferente carácter y el establecimiento de la primera de ellas es más el resultado de nuestra investigación que un instrumento.

Presentaremos en efecto, en un primer momento, la obra dramática de Rodolfo Usigli -el orden cronológico que seguimos se basa sobre en las fechas de escritura, además están apuntadas las fechas de publicación y en el caso de las obras representadas, el lugar y la fecha de la primera representación.

Una segunda lista contiene la presentación alfabética de su obra crítica, poética, y narrativa.

En un tercer momento ofrecemos, alfabéticamente, el estado de la crítica periodística y literaria acerca de nuestro autor hasta 1988.

Por último indicaremos los instrumentos de aproximación -metodológicos y críticos- que hemos consultado para nuestra investigación, clasificados según cuatro grandes rúbricas:

- A - Historia y sociedad
- B - Semiótica - semiología
- C - Lingüística y análisis del discurso - sociología y sociocrítica
- D - Cultura - literatura - teatro

Obra dramática de Rodolfo Usigli

El apóstol,

a) suplemento de la revista *Resumen*, México, enero-febrero 1931, XXXV-XXXVIII.

b) *Teatro completo I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 13-59, (Letras de México).

Falso drama, 1932,

Teatro completo I, ed. cit., p. 60-87.

4 Chemins 4, 1932,

Teatro completo I, ed. cit., p. 68-120.

Noche de estío, 1933-1935,

Teatro completo I, ed. cit., p. 170-276.

* México, Teatro Ideal, 6 de julio de 1950.

- El presidente y el ideal*, 1935,
Teatro completo I, ed. cit., p. 217-350.
- Estado de secreto*, 1935,
Teatro completo I, ed. cit., t. 1, p. 351-403
 * Guadalajara, Teatro Degollado, 1936.
- La última puerta*, 1934-1936,
 a) *Hoy*, México, 1948.
 b) *Teatro completo I*, ed. cit., p. 404-411.
- Alcestes*, 1936,
Teatro completo I, ed. cit., p. 121-169.
- El niño y la niebla*, 1936,
 a) "México en la Cultura", suplemento de *Novedades*, junio-julio 1950, p. 2-4.
 b) México, Imprenta Nuevo Mundo, 1951.
 c) *Teatro completo I*, ed. cit., p. 442-492.
 d) Boston, ed. Rex Edouard Ballinger, 1964.
 * México Teatro del Caracol, 1951.
- Medio tono*, 1937,
 a) México, ed. Dialéctica, 1938, 335 p.
 b) *Teatro completo I*, ed. cit., p. 493-564.
 * México Palacio de Bellas Artes, noviembre de 1937.
- Otra primavera*, 1937-1938,
 a) *Teatro mexicano contemporáneo*, México, Sociedad General de Autores de México, 1947, 90 p.
 b) *Otra primavera*, México edit. Helio, 1956.
 c) *Teatro completo I*, ed. cit., p. 217-350.
 * México, Teatro Virginia Fábregas, agosto de 1945.
- Mientras amemos*, 1937-1948,
 a) *Panoramas I*, México, 1956, p. 7-81.
 b) *Teatro completo I*, ed. cit., p. 565-618.
- La mujer no hace milagros*, 1938,
 a) México, Departamento de Divulgación de la Secretaría de Educación Pública, 1949, 96 p.
 b) *Teatro completo I*, ed. cit., p. 803-892.
 * México, Teatro Ideal, octubre de 1939.
- Aguas estancadas*, 1938,
 a) México en la Cultura, abril-mayo de 1952, p. 2-4.
 b) *Teatro completo I*, ed. cit., p. 619-674.
 * México, Teatro Colón, enero de 1952.
- El gesticulador*, 1938,
 a) El hijo pródigo: acto I, mayo de 1943, p. 103-116; acto II, junio de 1943, p. 171-185; acto III, julio de 1943, p. 236-251.
 b) México, edit. Stylo, 1947, 303 p.
 c) *Teatro mexicano del siglo XX*, Ed. A.M. Esquivel, México, FCE, 1956, t. 2, p. 331-441.

- d) *Teatro mexicano contemporáneo*, Ed. Ant. Espina, Madrid, Aguilar, 1959, reeditada en 1968, p. 183-273.
- e) *Teatro completo I*, p. 727-802.
- f) México, O. E. Novaro, 1973, 224 p.
- * México, Palacio de Bellas Artes, 17 de mayo de 1947.
- La crítica de "La mujer no hace milagros"*, 1939,
- a) *Letras de México*, 1939.
- b) *Teatro completo I*, ed. cit., p. 883-914.
- Vacaciones I*, 1940,
- a) *Antología de obras en un acto*, México, ed. Maruxa Vilalta, 1960, III, p. 55-93 (Teatro Mexicano).
- b) *Teatro completo II*, México, FCE, 1966, p. 22-47 (Letras de México).
- * México, Teatro Rex, marzo de 1940.
- Sueño de día*, 1939, *Teatro completo II*, ed. cit., p. 7-21.
- * México, Teatro Radiofónico de la Secretaría de Educación Pública, abril de 1939.
- La familia cena en casa*, 1942,
- a) México, Sociedad General de Autores, 1942, 108 p.
- b) *Teatro completo II*, ed. cit., p. 69-146.
- * México, Teatro Ideal, diciembre de 1942.
- Dios, Batidillo y la mujer*, 1943, *Teatro completo II*, ed. cit., p. 223-225.
- Corona de sombra*, 1943,
- a) México, *Cuadernos americanos*, XII, noviembre-diciembre de 1943, p. 171-244.
- b) México, ed. Cuadernos Americanos, 1958, 167 p.
- c) *Teatro completo II*, ed. cit., p. 147-222.
- d) México, Porrúa, 1973, 282 p. (Sepan cuántos, 237).
- * México, Teatro Arbeau, abril de 1947.
- Vacaciones II*, 1945-1951,
- a) *Teatro completo II*, ed. cit., p. 48-68.
- b) *Doce obras en un acto*, México, Ecuador 0 0'0", 1967, p. 165-187.
- La función de despedida*, 1949,
- a) México, Talleres Gráficos de la Edit. Intercontinental, 1952, 140 p.
- b) México, *Teatro completo II*, ed. cit., p. 236-251.
- * México, Teatro Ideal, 10 de abril de 1952.
- Las madres*, 1949-1960, *Teatro completo II*, ed. cit., p. 631-737.
- Los fugitivos*, 1950, *Teatro completo II*, ed. cit., p. 335-387.
- * México, Teatro Arbeau, 22 de julio de 1950.
- Jano es una muchacha*, 1952,
- a) México, Imprenta Nuevo Mundo, 1952, 194 p.
- b) *Teatro completo II*, ed. cit., p. 388-459.
- * México, Teatro Colón, 20 de junio de 1952.
- Un día de éstos...*, 1953,
- a) México, Edit. Stylo, 1957.
- b) *Teatro completo II*, ed. cit., p. 460-544.
- * México, Teatro Esperanza Iris, 8 de enero de 1954.

La exposición, 1955-1959,

- a) *Cuadernos americanos*, México, XVIII, 1959, p.208-232. mayo-junio.
- b) México, ed. Cuadernos Americanos, 1960, 134 p.
- c) *Teatro completo II*, ed. cit., p. 545-630.

La diadema, 1960, *Teatro completo II*, ed. cit., t. 2, p. 730-773.

Corona de fuego, 1960,

- a) *Teatro completo II*, ed. cit., p. 774-840.
- b) México, Porrúa, 1973, 282 p. (Sepan cuántos, 237).
- * México, Teatro Xola, 15 de septiembre de 1961.

Un navío cargado de..., 1961,

- a) *Tres comedietes inéditas*, México, Ecuador 00'0", 1967, p. 9-68.
- b) *Teatro completo III*, México, FCE, 1979, p. 7-50.

El testamento y el viudo, 1962,

- a) *Tres comedietas inéditas*, ed. cit., p. 69-100.
- b) *Teatro completo III*, México, FCE, 1979, t. 3, p. 50-71.

El encuentro, 1963,

- a) *Tres comedietas inéditas*, ed. cit., p. 101-132.
- b) *Teatro completo III*, México, FCE, 1979, t. 3, p. 71-92.

Corona de luz, 1963,

- a) México, FCE, 1965, 225 p. (Colección Popular)
- b) *Teatro completo*, Porrúa, 1973, 282 p. (Sepan cuántos).
- * México, Teatro Hidalgo, 5 de enero de 1969.

Carta de amor, 1968,

- a) México, *Revista de la Universidad de México*, 1968, XXII, p. 9-14.
- b) *Teatro completo III*, México, FCE, 1979, p. 92-102.

El gran circo del mundo, 1968,

- a) *Cuadernos americanos*, 1969, XXVIII, p. 95-106, (enero-febrero) y p. 38-96 (marzo-abril).
- b) *Teatro completo III*, México, FCE, 1979, p. 102-160.

Buenos días señor presidente

- a) México, Joaquín Mortiz, 1972, 150 p. (Teatro del Volador).
- b) *Teatro completo III*, México, FCE, 1979, p. 226-279.

Los viejos, *Teatro completo III*, México, FCE, 1979, p. 160-198.

- * Guanajuato, VII Festival Internacional Cervantino, 29 de abril de 1979.

El caso Flores, *Teatro completo III*, México, FCE, 1979, t. 3, p. 198-226.

Obra poética, narrativa y crítica de Rodolfo Usigli

"Addenda después del estreno", *Jano es una muchacha*, México, 1952, ed. cit., p. 165-194, y *Teatro completo III*, México, FCE, 1979, p. 718-743.

"Advertencia general", *Teatro completo I*, 1963, ed. cit., p. 9-11.

"Advertencia", *El presidente y el ideal*, 1936. *Teatro completo III*, México, FCE, 1979, p. 417-424 (Letras Mexicanas).

"Aficionados y Bufones", *El Universal Ilustrado*, México, 1937, agosto, p. 5-12.

Anatomía del teatro

a) *El Nacional*, México 6/4/47 p. 6; 13/4/47 p. 6; 20/4/47 p. 20; 27/4/47 p. 10; 11/5/47 p. 6

b) México, Ecuador 00°0", 1967, 38 p.

"Antesala para "La última puerta", *Teatro completo III*, México, FCE, 1979, p. 426-434.

"A propósito de *Vacaciones I y II* y otros propósitos o despropósitos", *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 597-606.

"Análisis, examen y juicio de *iBuenos días, señor presidente!*", *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 820-844.

Caminos del teatro en México, México, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1933.

"Carátula I", *La Exposición*, México, ed. Cuadernos Americanos, 1960, p. 11-12.

"Carta a Fernando Soler", *El Universal*, 21/7/37, p. 3; 22/7/37 p.13-14.

"Conferencias sin Drama", *Letras de México*, México, 1939, núm. 7, II, p. 5.

Conversación desesperada, poemas, México, Cuadernos de México Nuevo, 1938, 47 p.

Conversaciones y encuentros, México, OEN, 1973, 165 p.

"Corona de fuego", *México en la Cultura*, México, 17/9/61, p. 7.

"Los Cuartetos de t. S. Eliot, "La poesía, arte impopular", *El hijo pródigo*, México, II, noviembre de 1943, p. 88-94.

"El destructor de ídolos", *Cuadernos americanos*, México, LV (enero-febrero de 1951), p. 180-210, LVIII (julio-agosto de 1951), p. 251-276.

"Discurso por un teatro realista", *Medio tono*, México, edit. Dialéctica, 1938, p. 332-334, y *Teatro completo III*, México, FCE, t. III, 1979, p. 439-447.

"Doce notas", 1947

a) *El gesticulador*, ed. cit., 1947, p. 223-234

b) *El gesticulador*, ed. cit., 1973, p. 141-162

c) *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 478-495.

"Dos conversaciones con G.B. Shaw"

a) *Cuadernos americanos*, México, noviembre-diciembre de 1946, XXX, pp. 246-279, enero-febrero de 1947, XXXI, p. 227-250

b) *Conversaciones y encuentros*, México, ed. OEN, 1973, 165 p. (p. 11-65).

Ensayo de un crimen (novela)

a) México, ed. América, 1944, 280 p.

b) México, ed. Océano, 1987, 222 p.

c) México, ed. V Siglo, 1980, 230 p. (col Terra Nostra).

"Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática",

a) *El gesticulador*, ed. cit., 1947, p. 171-220

b) *El gesticulador*, ed. cit., 1973, p. 111-162

c) *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 452-478

"Epílogo sobre la hipocresía del mexicano", *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 452-478.

"El caso de *El gesticulador*", *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 532-536.

- "Foreword", en Niggli, Josefina, *Mexican Folk Plays*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1938, p. 15-20.
- "From the mexican theatre", *Theatre Arts Monthly*, enero 1935, XIX, p. 65-66.
- "Gaceta de clausura sobre *El gesticulador*", *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 536-567.
- "Gaceta sobre *Función de despedida*", *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 644-651.
- "El gran teatro del mundo", *Cuadernos Americanos*, marzo-abril de 1942, t. II, p. 175-183, y *Teatro completo III* ed. cit., 1979, p. 651-684.
- "Hope and curiosity: Experimental Theater", *Theatre Arts Monthly*, agosto de 1938, p. 607-610.
- "Interesante enigma literario", *México en la Cultura*, 6 de agosto de 1967, p. 1.
- Itinerario del autor dramático*, México, La Casa de España, 1940, 176 p.
- "Introducción a *La familia cena en casa*", *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 606-620.
- "Juan Ruiz de Alarcón en el Tiempo"
- México, Secretaría de Educación Pública, 1967
 - Revista de la Universidad*, México, 1967, XXI, núm. 12, p. U I- U XVI.
- "Las madres o "Las madres y los hijos", *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 773-791.
- "Leyenda singular", *Cuadernos Americanos*, México, julio-agosto de 1967, LXIV, p. 293-288.
- "Luto por Pedro Garfías", *México en la Cultura*, 27 de agosto de 1967, p. 3.
- México en el teatro*, México, Imprenta Mundial, 1932, 224 p.
- "Mientras amemos y Aguas estancadas", *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 447-452.
- "Mis encuentros con Clifford Odets"
- Hispania*, 1963, XLVI, p. 689-692
 - Conversaciones y encuentros*, ed. cit., p. 95-101.
- "Nota marginal por Alcestes", *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 298-303.
- "Noticia sobre *Sueño de día*", *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 595-597.
- "Para alcanzar la universalidad precisamos ser mexicanos integrales", *México en la Cultura*, 18 de octubre de 1964, p. 1-4.
- "La pieza de la virgen", *México en la Cultura*, 19 de marzo de 1967, p. 5.
- "Poeta en libertad", *Cuadernos Americanos*, enero-febrero de 1950, XLIX, p. 293-300.
- "Position and problems of the contemporary mexican play-wright", *Proceeding of the Conference on Latinamerican Fine Arts*, Austin, University of Texas, 1952, p. 58-70.
- "Primer ensayo hacia una tragedia mexicana", *Cuadernos Americanos*, México, julio-agosto de 1950, t. II, p. 105-125.
- "Primeros apuntes sobre el teatro"
- El Universal Ilustrado*, México, 10/9/1931, p. 187-191; 24/9/1931, p. 191-194; 1/10/1931, p. 194-197; 22/10/1931, p. 197-199; 5/11/1931, p. 200-202.
 - México en el teatro*, ed. cit., p. 187-200.
- "Primer prólogo"
- Corona de luz*, México, FCE, 1965, p. 9-66
 - Corona de luz*, México, Porrúa, 1973, p. 223-254.
- "Prólogo a *Noche de estío*", "Una Comedia Shaviana: *Noche de estío*", *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 303-417.

"Prólogo después de la obra"

a) *Corona de sombra*, México, ed. *Cuadernos Americanos*, 1947, p. 228-231

b) *Corona de sombra*, México, Porrúa, ed. cit., p. 59-75

c) *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 620-640.

"Prólogo", *Jano es una muchacha*, ed. cit., p. 13-44, y *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 696-718.

"Una protesta contra la comedia usigliana", América, *Revista Antológica*, 1949, V núm. 60, p. 53-78, y *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 570-590.

"Segundo prólogo"

a) *Corona de luz*, ed. cit., 1965, p. 76-104

b) *Corona de luz*, ed. cit., 1973, p. 255-276.

Sentido común y sentido del teatro", *México en la Cultura*, México, 23 de julio de 1950, p. 3.

"Sonetos a Ramón López Velarde", *Armas y Letras*, Monterrey, 1956, XIII, p. 7.

"El teatro de Medianoche y la crítica", *El Universal Ilustrado*, México, 25 de marzo de 1940, p. 3-10.

"El teatro de propaganda", *Panoramas*, México, III, enero-febrero de 1965, p. 137-142.

"Teatro desnudo", *Ruta*, México, junio de 1938, p. 51-52.

"El teatro en lucha", *Hoy*, México, 24 de julio de 1943, p. 62-69 y 25 de septiembre de 1943, p. 62-66.

"Tres comedias y una pieza a tientas, prólogo a tres comedias impolíticas", *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 279-426.

Tiempo y memoria en conversación desesperada, México, UNAM, 1981, 263 p. (Texto de Humanidades con introducción de José Emilio Pacheco).

"Las tres dimensiones del teatro", *México en la Cultura*, México, 30 de julio de 1950, p. 3.

"Un día de éstos", *Teatro completo III*, ed. cit., 1979, p. 745-773.

Voces, diario de trabajo (1932-1933), México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967, 324 p.

Escritos críticos sobre Rodolfo Usigli

Acevedo Escobedo, Antonio, *Medio siglo de teatro mexicano*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965, p. 75-78.

Anderson Imbert, Enrique, "La unidad hispanoamericana y Rodolfo Usigli: tres notas sobre el teatro de Rodolfo Usigli", *Sur*, Buenos Aires, 1947, núm. 244, p. 55-59.

Anónimo, "Jano es una muchacha", *El Tiempo*, 4-julio-1952, p. 51-52.

"La familia cena en casa", *El Redondel*, 20-diciembre-1942, p. 12.

"La mujer no hace milagros", *El Redondel*, 22-octubre-1939, p. 5.

"Medio tono", *El Universal Ilustrado*, 15-noviembre-1937, p. 9.

- "Problem Playwright", *Theatre Arts Monthly*, XXXVII, 1953, p. 13.
- "Un día de éstos...", *México en la Cultura*, 17-enero-1954, p. 2.
- Apstein, Theodore, "New aspects of the theatre in Latin America" *Proceedings of the Conference on Latin American Fine Arts*, Austin, University of Texas, 1952.
- Arrom, José Juan, "Perfil del teatro contemporáneo en Hispanoamérica", *Hispania*, XXXVI, febrero 1953, p. 26-31.
- Aub, Max, "Corona de sombra", *EL Nacional*, México, 13 abril 1947, p. 1.
- "Otra primavera", *El hijo pródigo*, México, septiembre-1945, p. 182-183.
- Baber, Jerzy, "El Gesticulador en Polonia", *México en la Cultura*, México, 30-junio-1963, p. 4.
- Bárceñas, Angel, "*Corona de luz*", *El Nacional*, México, noviembre 1965, p. 15.
- Basurto, Luis, "Libertad moral en la obra de Rodolfo Usigli", *México en la Cultura*, México, agosto-1952, p. 5-6.
- Beck, Vera F., "La fuerza motriz en la obra dramática de Rodolfo Usigli", *Revista Iberoamericana*, Buenos Aires, septiembre 1953, XVIII, p. 369-383.
- Bearsell, Peter, "Insanity and poetic justice in Usigli's "*Corona de sombra*", *Latin American Theatre Review*, CLAS, Kansas Fall 1976, p. 5-14.
- Bellini, Giuseppe, *Teatro Messicano del Novecento*, Milano Instituto Editoriale Cipsino, 1959, 226 p.
- Bergamín, José, "Cultura mexicana", *Hoy*, México, octubre 1941, p. 36.
- Cantón, Wilberto, "Balance teatral, 1954", *Panorama del Teatro en México*, enero-1955, núm. 6, p. 5-12.
- Carballido, Emilio, "La familia cena en casa", *El Universal*, México, enero-1950, p. 24.
- Dauster, Frank, "Hacia el teatro nuevo, un novel autor dramático" *Hispania*, Chapel Hill, 1958, XLI, p. 170-172.
- Di Puccio, Denise, "Metatheatrical histories in *Corona de luz*", *Latin American Theatre Review*, CLAS, Kansas, Fall 1986, p. 29-35.
- Flores Aguirre, Jesús, "El teatro humano de Rodolfo Usigli", *El Nacional*, México, agosto-1955, p. 4-12.
- Fontanar, Héctor, "Hombres de México, Rodolfo Usigli, dramaturgo y poeta", *El Día*, julio 1964, p. 9.
- Gates, Eunice J., "Usigli as seen in his prefaces and epilogues", *Hispania*, Chapel Hill, diciembre 1954, XXXVII, p. 432-439.
- Gómez de la Vega, Alfredo, "Origins, influences and trends of acting and directing in the mexican theatre", *Proceedings of the Conference of Latin American Fine Arts*, Austin, University of Texas, 1952, 132 p. (p. 42-57).
- Gorostiza, Celestino, "Panorama del teatro en México", *Cuadernos Americanos*, México, noviembre-diciembre, 1957, XCVI, p. 250-261.
- Gregorio, Joaquín, "Traven y Usigli", *Revista de la Universidad de México*, México, 1954, VIII, p. 15-16.
- Guardia, Miguel, "El Teatro en México", *México en la Cultura*, México, julio-1950, p. 5.
- Guardia, Miguel, "Función de despedida", *México en la Cultura*, México, abril-1953, p. 5.

- Guardia, Miguel, "Jano es una muchacha", *Ibid*, 1952, p. 4.
- Guardia, Miguel, "Noche de estío", *Ibid*, 1952, p. 4.
- Guardia, Miguel, "Una obra de Rodolfo Usigli", *Diorama de la Cultura*, julio-1964, p. 3.
- Ibargüengoitia, Jorge, "El Gesticulador de Rodolfo Usigli en el Teatro del Bosque", *Revista de la Universidad de México*, 26 marzo 1961, XV, p. 12.
- Kronik, John W., "El Gesticulador and the fiction of truth", *Latin American Theatre Review*, CLAS, Kansas, Fall 1977, p. 5-16.
- Labinger, Andrea G, "Age, alienation and the artist in Usigli's Los viejos", *Latin American Theatre Review*, 14/2, Spring 1981, Lawrence, Kansas, p. 41-49.
- Lamb, Ruth, *Bibliografía del teatro mexicano*, México, edic. de Andrea, 1962, 160 p.
- Lamb, Ruth, "Celestino Gorostiza y el teatro experimental en México", *Revista Iberoamericana*, Buenos Aires, 1958, XXIII, p. 141-145.
- Lamb, Ruth, et Magaña Esquivel, *Breve historia del teatro mexicano*, México, de Andrea, 1958, 176 p.
- Larson, Catherine, "Language and meaning in Usigli's *El Gesticulador*", *Latin American Theatre Review*, CLAS, Kansas, Fall 1986, p. 21-28.
- Magaña Esquivel, Antonio, *Medio siglo de teatro mexicano*, México, INBA, 1964, 178 p.
- Magaña Esquivel, Antonio, "El dramaturgo Rodolfo Usigli", *El Nacional*, México, octubre 1951, p. 17.
- Magaña Esquivel, Antonio, "El gesticulador", *Letras de México*, México, abril 1944, p. 6.
- Magaña Esquivel, Antonio, "Imagen del Teatro", *Letras de México*, México, 1940, p. 131-139.
- Magaña Esquivel, Antonio, "Usigli en el Teatro", *Letras de México*, México, 1943, p. 4.
- Marcilese, Mario, "Imagen epistolar de Rodolfo Usigli", *México en la Cultura*, México, agosto 1964, p. 1-8.
- Martínez, José Luis, "Un equívoco sobre Rodolfo Usigli", *México en la Cultura*, México, junio 1952, p. 7.
- Medina, Fernando, "La crisis y el teatro experimental en México", *Teatro*, Madrid, enero 1953, núm. 3, p. 32.
- Mendoza, María Luisa, "Algo sobre Rodolfo Usigli en persona", *Diorama de la Cultura*, México, septiembre 1961, p. 1.
- Meyran, Daniel, "Fonction idéologique de l'auteur dramatique dans le Mexique des années 1930-1950: le cas de Rodolfo Usigli", *Intellectuels et Etat au Mexique au XXe siècle*, Toulouse, CNRS, 1979, p. 125-143, (GRAL).
- Meyran, Daniel, "Luigi Pirandello et le théâtre Mexicain contemporain 1930-1950: une aventure idéologique", *Cahiers du CRIAR*, Rouen, 1987, núm. 7, p. 59-84.
- Meyran, Daniel, "Production théâtrale et Idéologie: Une saison théâtrale à México D.F. 1976 (Coûts et Financements)", *Etudes Mexicaines*, Perpignan, 1982, núm. 5, p. 59-75.
- Meyran, Daniel, "A propos de El Gesticulador de Rodolfo Usigli", *Bulletin de l'Institut d'Etudes Mexicaines*, Perpignan, janvier 1976, núm. 11, p. 19-24.

- Meyran, Daniel, "Contribución al estudio del teatro mexicano: aproximación a *El gesticulador*", *Comunidad*, México, noviembre 1976, núm. 58, p. 609-617.
- Meyran, Daniel, "Les accultureurs: antialcoolisme, défanatisme et Théâtre au Mexique (1929-1930)", *Caravelle*, Toulouse, novembre 1977, núm. 28, p. 259-274. (écrit en collaboration avec Jean Meyer et Louis Panabière).
- Meyran, Daniel, "Conversion avec Rodolfo Usigli: l'aventure de "Teatro Popular", 1973-1976, *Etudes Mexicaines I*, Perpignan, IEM, 1978, núm. 1, p. 81-96.
- Monterde, Francisco, "Autores del teatro mexicano, 1900- 1950", *México en el Arte*, México, 1950, núm. 10-11, p. 39-46.
- Monterde, Francisco, "Juárez, Maximiliano y Carlota en las obras de los dramaturgos mexicanos", *Cuadernos Americanos*, México, septiembre-octubre 1964, CXXXVI, p. 231-240.
- Pacheco, José Emilio, "Muerte y resurrección de Rodolfo Usigli", *Proceso*, México, 1980, núm. 202, p. 46-47.
- Pacheco, José Emilio, "Rodolfo Usigli: La indignación y el amor", *Los Universitarios*, México, UNAM, 1981, núm. 190, p. 11-13, y núm. 191, p. 19-21.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1972, 196 p. (Colección Popular).
- Ragle, Gordon, "Rodolfo Usigli and his Mexican scene", *Hispania*, Chapel Hill, 1963, XLVI, p. 307-311.
- Rodríguez-Seda, Asela, "¿Efebocracia o Gerontocracia? Las últimas obras de R. Usigli", *Latin American Theatre Review*, CLAS, V. Lawrence, Kansas, 8/1, Fall 1974, p. 45-48.
- Rodríguez, Roberto, "La función de la imaginación en Las coronas de R. Usigli", *Latin American Theatre Review*, CLAS, Kansas, 1977, p. 37-44.
- Rojas Garcidueñas, José, "El teatro actual en México", *Stadium*, México, septiembre 1950, p.2-3.
- Saz Sánchez, Agustín del, *Teatro hispanoamericano*, Barcelona, Edit, Vergara, 1963, p. 84-102.
- Saz Sánchez, Agustín del, *Teatro social hispanoamericano*, Barcelona, Edit. Labor, 1967, p. 116-118.
- Solórzano, Carlos, "Itinerario de Rodolfo Usigli", *México en la Cultura*, México, noviembre-1963, p. 6.
- Solórzano, Carlos, *Testimonios teatrales de México*, México, UNAM, 1973, 240 p.
- Tilles, Solomon, "Rodolfo Usigli's concept of dramatic art", *Latin American Theatre Review*, 1970, CLAS, V. Lawrence, Kansas, III, p. 31-38IV -

Herramientas metodológicas y aparato crítico

Historia y sociedad

- Argüello, Gilberto, *En torno al poder y a la ideología dominantes en México*, Puebla, UAP, 1976, 64 p.
- Bartra, Roger, *Estructura agraria y clases sociales en México*, México, edit. Era, 1974, 182 p. (Serie Popular).
- Brading, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, edit. Sep Setentas, 1973, 224 p.
- Bustillo Oro, Juan, *Vientos de los veintes*, México, edit. Sep Setentas, 1973, 184 p.
- Careaga, Gabriel, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, México, Joaquín Mortiz, 1975, 260 p. (Cuadernos).
- Cárdenas, Lázaro, *Ideario político*, México, Era, 1976, núm. 17, 378 p. (Serie Popular).
- Conchello, José Angel, Martínez Verdugo A., Ortiz Mendoza F., Pinto Mazal, Jorge, *Los partidos políticos en México*, México, FCE, 1975, núm. 49-50-51, 477 p. (Archivo del Fondo).
- Córdova, Arnaldo, *La formación del poder político en México*, México, Era, 1978, 101 p. (Serie Popular).
- Cortés, Hernán, *Cartas de relación de la conquista de México*, México, Porrúa, 1975, XXIII, 333 p. (Sepan cuántos).
- Cosío Villegas, Daniel, *Historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 1974, 165 p.
- Fell. Claude, "La influencia soviética en el sistema educativo mexicano 1920-1921", *Revista de la Universidad de México*, México, UNAM, 1975, vol. XXX, núm. 3, I.
- González, Luis, "Los artífices del cardenismo", *Historia de la Revolución Mexicana (1934-1940)*, México, El Colegio de México, 1979, núm. 14, 272 p.
- González, Luis, "Los días del presidente Cárdenas", *Historia de la revolución mexicana*, México, El Colegio de México, 1981, núm. 15, 382 p.
- González Casanova, Pablo, "Enajenación y conciencia de clases en México", *Ensayos sobre las clases sociales en México*, México, Nuestro Tiempo, 1974, 216 p. (p. 172-214).
- González Cosío, Arturo, *México: cuatro ensayos de sociología política*, México, UNAM, 1972, 177 p. (Facultad de Ciencias Políticas y Sociales).
- Intellectuels et état au Mexique au XXe siècle*, Toulouse, CNRS, 1979, 150 p. (ouvrage collectif).
- Krauze, Enrique, *Caudillos culturales en la revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 1976, 331 p.
- Krauze, Enrique, "La reconstrucción económica", *Historia de la revolución mexicana*, México, El Colegio de México, 1977, núm. 10, 324 p. (con la colaboración de Jean Meyer y Cayetano Reyes).
- Lavrov, N. M., *La revolución mexicana 1910-1917*, México, Cultura Popular, 1978, 360 p.
- Lerner, Victoria, "La educación socialista", *Historia de la revolución mexicana*, México, El Colegio de México, 1979, núm. 17, 200 p.
- Lewis, Oscar, *Los Hijos de Sánchez*, México, Joaquín Mortiz, 1973, 525 p.
- López Cámara, Francisco, *El desafío de la clase media*, México, Joaquín Mortiz, 1973, 106 p. (Cuadernos).

- Meyer, Jean, *La révolution mexicaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1973, 327 p. (Archives des Sciences Sociales).
- Meyer, Jean, "Estado y sociedad con Calles", *Historia de la revolución mexicana 1924-1928*, México, El Colegio de México, 1977, núm. 11, 372 p. (con la colaboración de Enrique Krauze y Cayetano Reyes).
- Meyer, Jean, *Le sinarquisme: un fascisme mexicain? 1937-1947*, Paris, Hachette, 1977, 239 p.
- Meyer, Jean, *Apocalypse et révolution au Mexique (La guerre des Cristeros 1926-1929)*, Paris, Gallimard, 1974, 244 p. (coll. Archives).
- Núñez, Americo, *Les révolutions au Mexique*, Paris, Flammarion, 1975, 190 p. (coll. Questions d'histoire).
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Era, 1970, 127 p. (Imágenes).
- Othón de Mendizabal, Miguel, *Las clases sociales en México*, México, Nuestro Tiempo, 1968, 216 p.
- Pellicer de Brody, Olga y Esteban L. Mancilla, "El entendimiento con los Estados Unidos y la gestación del desarrollo estabilizador", *Historia de la revolución mexicana*, México, Colegio de México, 1978, núm. 23, 300 p.
- Pellicer de Brody, Olga y Reyna, José Luis, "El afianzamiento de la estabilidad política", *Historia de la revolución mexicana*, México, El Colegio de México, 1978, núm. 22, 223 p.
- Rangel, Contla, José Calixto, *La pequeña burguesía en la sociedad mexicana (1895-1960)*, México, UNAM, 1972, 236 p. (Instituto de Investigaciones Sociales).
- Reed, John, *México insurgente*, Barcelona, edit. Ariel, 1969, 255 p. (col. Quincenal).
- Silva Herzog, Jesús, *Breve historia de la revolución mexicana*, México, FCE, 1960, 356 p.
- Suárez-Iñiguez, E., *Los intelectuales en México*, México, El Caballito, 1980, 290 p.
- Taracena, Alfonso, *La vida en México bajo Miguel Alemán*, México, Jus, 1979, 357 p.
- Thiébaud, Guy, "'Sinarquismo' ne date pas de 1937 (Contribution à l'histoire des idées dans le Mexique révolutionnaire)", *Etudes Mexicaines*, Perpignan, IEM, 1981, núm. 4, p. 87-115.
- Torres Ramírez, Blanca, "México en la segunda guerra mundial", *Historia de la revolución mexicana (1940-1952)*, México, El Colegio de México, 1979, núm. 19, 381 p.
- Vasconcelos, José, *Discursos 1920-1950*, México, ed. Botas, 1950, 450 p.
- Vasconcelos, José, *Breve historia de México*, México, edit. Continental, 1963, 565 p.
- Vasconcelos, José, *Antología de textos sobre educación*, México, Conafe, 1981, 310 p. (introd. y selec. de Alicia Molina).
- Vasconcelos, José, *Memorias (Ulises Criollo, La tormenta, El desastre, El proconsulado)*, México, FCE, 1982, t. I, 965 p. y t. II, 1190 p. (Letras Mexicanas).
- Villoro, Luis, *El proceso ideológico de la revolución de independencia*, México, UNAM, 1967, 246 p.

- Bachelard, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Wrin, 1957, 257 p. (Contribution à une Psychanalyse objective).
- Balat, Michel, "La triade en Psychanalyse", *Estudis Semiòtics*, Barcelona, 6/7, 1986, p. 68-83.
- Barthes, Roland, *Eléments de Sémiologie*, Paris, Gonthier, 1968, 190 p. (coll. Médiations).
- Bertrand, Marc, "La Sémiose affranchie: de l'usage propement pratique du signe", *Revue des Sciences Humaines*, Lille, jan-mars 1986, t. LXXII, núm. 201, p. 129-140.
- Bertrand, Marc, "Sémioses Littéraires", *Kodicas/Code (Ars Semeiotica)*, Amsterdam, J. Benjamin B.V., núm. 1/2, jan-june 1984, 192 p. (p. 89-105) (coll. An International Journal of Semiotics).
- Bogatyrev, Petr, "Les Signes au Théâtre" *Poétique*, Paris, Seuil, 1971, núm. 8, p. 517-530.
- Bruzy-Marty, Claude, "Pour une approche sémiotique en littérature comparée", *Estudis Semiòtics*, Barcelona, 6/7 1986, p. 61-67.
- Bruzy-Marty, Claude, "Les Sémioses du Théâtre", *Degrés*, Bruxelles, 1982, núm. 31, p. eI-eII.
- Bruzlaff, Werner, "Phénoméologie du Cadre Cinématographique", *Estudis Semiòtics*, Barcelona, 6/7, 1986, p. 83-95.
- Carnois, Bernard, "La sémiotique Pragmatique de C. s. Peirce et ses limitations épistémologiques" *Etudes Philosophiques*, Paris, 1983, núm. 3, p. 299-316.
- Chateau, Dominique, "Notes sur la fonction sémiotique de l'acteur de théâtre", *Degrés*, Bruxelles, 1982, núm. 30, p. e1-e4.
- Corvin, Michel, "Approche sémiologique d'un texte dramatique", *Littérature*, Paris, Hachette, 1970, p. 86-100.
- Corvin, Michel, "La Redondance du Signe dans le Fonctionnement théâtral", *Degrés*, Bruxelles, 1978, núm. 13, p. e1-e23.
- Deledalle, Gérard, *Théorie et Pratique du Signe*, Introduction à la Sémiotique de Peirce, Paris, Payot, 1979, 216 p.
- Deledalle, Gérard, "Avertissement aux lecteurs de Peirce", *Langages*, Paris, núm. 58, juin 1980, p. 25-27.
- Deledalle, Gérard, "Le Representamen et l'objet dans la sémosis de Ch. S. Peirce", *Semiotica*, Mouton-La-Haye, 1981, 3/4, p. 195-200.
- Eco, Umberto, *La Structure Absente (Introduction à la Recherche Sémiotique)*, Paris, Mercure de France, 1972, 448 p. (Traducción al español en Lumen, *La estructura ausente; introducción a la semiótica*, Barcelona, 1972).

- Eco, Umberto, "Elementos Preteatrales de una semiótica del Teatro", *Semiología del Teatro*, Barcelona, edit. Planeta, 1975, 336 p., p. 93-102.
- Eco, Umberto, "Pour une reformulation du concept de signe iconique", *Communication*, Paris, seuil, 1978, núm. 29, p. 141-191.
- Ertel, Evelyne, "Éléments pour une Sémiologie du Théâtre", *Travail Théâtral*, Paris, 1977, núm. 28-29, p. 121-150.
- Ertel, Evelyne, "Vers une Analyse Sémiologique de la Représentation théâtrale", *Travail Théâtral*, Paris, 1979, núm. 32-33, p. 164-172.
- Eschabch, Achim, "Role-Playing from the Semiotic Point of View: The Formation of Human Identities", *Degrés*, Bruxelles, 1984, núm. 37, p. e1-e10.
- Essais sur les formes et significations*, Paris, Denoël-Gonthier, 1981, 250 p., (coll. Médiations) - textes réunis par Annie Goldmann et Sami Naïr.
- Floch, Jean-Marie, "Sémiotique Visuelle et Statuts Sémiotiques des éléments visuels du discours théâtral", *Degrés*, Bruxelles, 1978, núm. 13, p. e2-e17.
- Foucault, Michel, *L'Archéologie du Savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 263 p. (coll. Bibliothèque des Idées). (Traducción al español en Siglo XXI, *La arqueología del saber*, México, 1970).
- Granger, Gilles Gaston, *Essai d'une Philosophie du Style*, Paris, A. Colin, 1968, 313 p.
- Greimas, A.J. *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966, 264 p. (coll. Langue et Langage). (Traducción al español en Gredos, *Semántica estructural, investigación metodológica*, Madrid, 1971).
- Greimas, A.J., "Pratiques et Langages Gestuels", *Langages*, Paris, Larousse, 1968, núm. 10, p. 3-35.
- Greimas, A.J. et Courtès J., *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette-Université, 1979, 424 p. (coll. Langue, Linguistique, Communication). (Traducción al español en Gredos, *Semiótica, diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, 1982).
- Greimas, A. J. *Du Sens II; Essais Sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983, 254 p. (Traducción al español en Gredos, *Del sentido II*, Madrid, 1983).
- Hamon, Philippe, "Pour un Statut Sémiologique du Personnage", *Littérature*, Paris, Hachette, mai 1972, p. 86-111.
- Helbo, André, "Código y teatralidad", *Semiología del Teatro*, ed. cit., p. 123-143.
- Helbo, André, *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, edit. Complexe, 1975, 196 p. (coll. Creusets) (ouvrage collectif, collaboration de Jean Alter, René Berger, Pavel Campeanu, Régis Durand, Umberto Eco, Pierre Fresnault-Dernelle, Solomon Marcus, Pierre Schaeffer). (Traducción al español en Gustavo Gili, *Semiología de la representación*, Barcelona, 1978).
- Hudrisier, Henri, *L'Iconothèque*, Paris, La Documentation Française, 1982, 270 p. (Institut National de l'Audiovisuel).
- Ingarden, Roman, "Les fonctions du langage au théâtre", *Poétique*, Paris, Seuil, núm. 8, 1971, p. 530-538.
- Jappy, Anthony, "Iconisme linguistique et métaphore", *Estudis Semiòtics*, Barcelona, 6/7 1986, p. 43-61.

- Kowzan, Tadeusz, "Le signe au théâtre, introduction à la sémiologie de l'art théâtral", *Diogène*, Paris, Gallimard, 1968, núm. 61, p. 59-90. (Traducción al español en Monte Avila, *El teatro y su crisis actual*, Caracas, 1979).
- Kowzan, Tadeusz, "Signe zéro de la parole", *Degrés*, Bruxelles, 1982, núm. 31, p. a1-a16.
- Kowzan, Tadeusz, "Iconographie - Iconologie théâtrale: le signe iconique et son référent", *Diogène*, Paris, 1985, núm. 130, p. 51-68.
- Kowzan, Tadeusz, "Avant-garde modernité, créativité: jeu insolite entre signifiants, signifiés et référents au théâtre", *Semiotica*, edit. Mouton, La Haye, 1986, vol. 59, 1/2, p. 69-91.
- Kowzan, Tadeusz, "Le Texte et son interprétation théâtrale", *Semiotica*, Mouton-La Haye, 1981, vol. 33, 3/4, p. 201-210.
- Lecturas de semiología (Enfasis en semántica)*, México, UNAM, 1980, 146 p. (Seminario de Semiología del Instituto de Investigación Sociales).
- Martiner, Jan, *Clefs por la sémiologie*, Paris, Seghers, 1974, 239 p. (Traducción al español en Gredos, *Claves para la semiología*, Madrid, 1988).
- Marty, Robert, "Des trois icônes aux trois symboles", *Degrés*, Bruxelles, 1982, núm. 29, p. h1-h9.
- Marty, Robert, "Trichotomie de l'icône, de l'indice et du symbole", *Sémiosis*, Baden-Baden, Agis Verlag, 1979, núm. 15, p. 5-18.
- Marty, Robert, "Saussure, Hjelmslev, Peirce: Correspondances conceptuelles", *Estudis Semiotics*, Barcelona, 6/7, 1986, p. 17-29.
- Marty, Robert, "La théorie des interprétants", *Langages*, Paris, Larousse, núm. 58, juin 1980, p. 37-39.
- Marty, Robert, "L'analyse sémiotique des hypersignes", *Langages*, Paris, Larousse, núm. 58, 1980, p. 39-41.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, 533 p. (coll. Bibliothèque des Idées).
- Pavis, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Québec, Montréal, édit. Université Québec, 1976, 170 p. (coll. Genres et Discours).
- Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers*, Harvard University Press, vol. I-VI, Harsthorne and Weiss ed., 1978; vol. VII-VIII, ed. Burks Arthur, 1979. (Les écrits de Peirce sur la ...*)
- Peirce, Charles, S., *Ecrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, 270 p.
- Peraldi, François, "La sémiotique de C. S. Peirce", *Langages*, Paris, Larousse, 1980, núm. 58, 128 p.
- Prieto, Luis J., *Etudes de linguistique et de sémiologie générales*, Paris Droz, 1975, 1196 p. (coll. Langue et Cultures). (Traducción al español en Nueva Imagen, *Estudios de lingüística y semiología generales*, México, 1977).
- Rastier, François, *Essais de sémiotique discursive*, Paris, Mame, 1973, 232 p. (coll. Univers Sémiotique).
- Rastier, François, *Idéologies et théorie des signes*, La Haye, Mouton, 1972, 168 p.
- Réthoré, Joëlle, "La Sémiotique triadique de Charles S. Peirce", *Langages*, Paris, Larousse, núm. 58, juin 1980, p. 32-37.

- Réthoré, Joëlle, "Peirce: pour une grammaire Phanéoscopique", *Estudis sémiotics*, Barcelona, 6/7 1986, p. 29-43
- Ricoeur, Paul, *Du texte à l'action, essai d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, 416 p. (col. L'Ordre Philosophique).
- Riffaterre, Michaël, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, 256 p. (coll. Poétique).
- Riffaterre, Michaël, "Sémiotique intertextuelle: l'Interprétant", *Revue d'Esthétique*, Paris, UGE, 1979, núm. 1/2, p. 128-150 (coll. 10-18).
- "La sémiotique de Charles Sanders Peirce", *Langages*, Paris, Larousse, 1980, núm. 58 (núm. spécial présenté par François Peraldi, avec la collaboration de C. Bruzzy, W. Burzlaff, G. Deledalle, U. Eco, R. Marty, F. Nef, t.J. Reiss, J. Réthoré, D. Savan, E. Veron).
- Semiosis*, Baden-Baden, Agis-Verlag, Revue dirigée par Max Bense, Gérard Deledalle, Elizabeth Walter.
- Thibaud, Pierr, "La notion Peirceenne d'Interprétant", *Dialectica*, 1983, núm. 1, p. 4-33, (coll. 3).7
- Vadéc, Michel, *Bachelard ou le nouvel ordre philosophique*, Paris, édit. sociales, 1975, 304 p. (coll. Problèmes).
- Veron, Eliseo, "La Sémiosis et son monde", *Langages*, Paris, Larousse, núm. 58, juin 1980, p. 61-74.

Lingüística y análisis del discurso. Sociología y sociocrítica

- Althusser, Louis, *Pour Marx*, Paris, Maspéro, 1965, 255 p.
- Althusser, Louis, "Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat", *La Pensée*, Paris, 1970, núm. 151, p. 3-38.
- Austin, John Langshaw, *Quand Dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, 228 p. (Traducción al español en Paidós Ibérica, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona 1982).
- Balibar, Etienne et Macherey, Pierre, "Sur la littérature comme forme idéologique: Quelques hypothèses marxistes", *Littérature*, Paris, Larousse, 1974, núm. 13, p. 29-48.
- Barthes, Roland, "Linguistique et littérature", *Langages*, Paris, Larousse, 1968, núm. 12, p. 3-8. (Traducción al español en Universidad Veracruzana, *Lingüística y literatura*, Xalapa, 1978).
- Baudrillard, Jean, "La morale des objets", *Communications*, Paris, Seuil, 1969, núm. 13, p. 23-50.
- Baudrillard, Jean, *Le système des objets: la consommation des signes*, Paris, Denoël-Gonthier, 1984, 246 p., (coll. Médiations).
- Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, t. II, 294 p. (coll. NRF) (Traducción al español en Siglo XXI editores, *Problemas de lingüística general*, México, 1979).

- Boudon, Pierre, "Sur un statut de l'objet", *Communications*, Paris, Seuil, 1969, núm. 13 p. 65-87.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, édit. de Minuit, 1979 670 p.
- Courdesses, Pierre, "Blum et thorez en Mai 1936, analyses d'énonces", *Langue Française*, núm. 9, 1971, p. 22-23.
- Cresswell, Robert, "Le geste manuel associé au langage", *Langages*, Paris, Larousse, 1968, núm. 10, p. 119-127.
- Cros, Edmond, *Propositions pour une Socio-critique*, Montpellier, CERS, 1976, 24 p.
- Cros, Edmond, "Eléments de Sociocritique", *Imprévue*, Montpellier, CERS, 1982, núm. 1, p. 1-161.
- Cros, Edmond, *L'Aristocrate et le carnaval des Gueux, (Etudes sur le Buscón de Quevedo)*, Montpellier, Etudes Sociocritiques, 1975, 127 p.
- Cros, Edmond, *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier, CERS, 376 p.
- Cros, Edmond, "Effets sur la génétique textuelle de la Situation marginalisée", *Imprévue*, Montpellier, CERS, 1980, núm. 1, p. 23-31.
- Cros, Edmond, "L'Histoire et l'au-delà de l'histoire: à propos de quelques repères génétiques", *Imprévue*, Montpellier, CERS, 1980, núm. 2, p. 1-11.
- Cros, Edmond, "Prédication carcérale et structures de textes: Pour une sémiologie de l'idéologique", *Littérature*, Paris Larousse, núm. 36, 1979, p. 61-74.
- Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, 440 p. (coll. Points). (Traducción al español en *Anthropos, La escritura y la diferencia*, Barcelona, 1988).
- Dubois, Jean, "Enoncé et Énonciation", *Langages*, Paris, Larousse, 1969, núm. 13, p. 100-110.
- Dubois, Jean et SUMPFF, J., "Problèmes de l'analyse du discours", *Langages*, Paris, Larousse, 1969, núm. 13, p. 3-7.
- Duvignaud, Jean, *Spectacle et société*, Paris, Denoël, 1970, 176 p. (coll. Médiations). (Traducción al español en *Tiempo Nuevo, Espectáculo y sociedad*, Caracas, 1970)
- Duvignaud, Jean, *Les ombres collectives*, Paris, PUF, 1973, 596 p. (1ère édit. 1965). (Traducción al español en *Fondo de Cultura Económica, Sociología del teatro*, México, 1966).
- Duvignaud, Jean. *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965, 226 p. (Traducción al español en *Taurus, El actor. Para una sociología del comediante*, Barcelona, 1966).
- Goldman, Lucien, *Por une sociologie du Roman*, Paris, Gallimard, 1964, 374 p. (coll. Idées).
- Guespin, Louis, "Problématique des travaux sur le discours politique", *Langages*, Paris, Larousse, 1971, núm. 23, p. 3-24.
- Harris, Zellig, S., "Analyse du Discours", *Langages*, Paris, Larousse, 1969, núm. 13, p. 8-45.
- L'Idéologie dans le Texte (Textes Hispaniques)*, Travaux de l'Université de Toulouse Le Mirail, Toulouse, éd. Université Le Mirail, 1978, 342 p. (Textes présentés par Jacques Beyrie).

- Jakobson, Roman, *Essais de Linguistique Générale*, Paris, éd. Minuit, 1963, 258 p. (coll. Points). (Traducción al español en Seix Barral, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, 1975)
- Koechlin, B., "Techniques corporelles et leur notation symbolique" *Langages*, Larousse, 1968, núm. 10, p. 36-47.
- Kristeva, Julia, "Le geste, pratique ou communication?", *Langages*, Paris, Larousse, 1968, núm. 10, p. 48-64.
- De Lajarte, Philippe, "Le travail littéraire", *Degrés*, Bruxelles, 1985, núm. 41, p. a1-a19. "Linguistique et Littérature", *La Nouvelle Critique*, Paris, 1968, 191 p. (colloque de Cluny).
- Lotman, Yuri, *La Structure du Texte Artistique*, Paris, Gallimard, 1973, 350 p. (Traducción al español en Istmo, *La estructura del texto artístico*, Madrid, 1982.
- Lukacs, Georges, *La destruction de la raison*, Paris, L'Arche, 1958, 225 p.
- Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la Production littéraire*, Paris, Maspéro, 1970, 332 p.
- Maingueneau, Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette-Université, 1976, 192 p.
- Moles, Abraham, "Objet et Communication", *Communications*, Paris, Seuil, 1969, núm. 13, p. h1-h10.
- Pêcheux, Michel, *Les Vérités de la Palice*, Paris, Maspéro, 1975, 280 p.
- Pêcheux, Michel, Haroche Cl., Henry P., "La Sémantique et la Coupure saussurienne: langue, langage, discours", *Langages*, Paris, Larousse, déc. 1971, núm. 24, p. 93-106 (p. 102).
- Piemme, Lean-Marie, *La Propagande Inavouée*, Paris, UGE, 1975, 446 p., (coll. 10-18).
- Propp, Wladimir, *Morphologie du Conte*, Paris, Seuil, 1970, 254 p. (coll. Points). (Traducción al español en Fundamentos, *Morfología del cuento*, Madrid 1971).
- Provost-Chauveau, Geneviève, "Problèmes théoriques et méthodologiques en Analyse du discours", *Langue Française*, Paris, núm. 9, 1971, p. 6-21.
- Provost-Chauveau, Geneviève, "Approche du discours politique: Socialisme et Socialiste chez Jaurès", *Langages*, Paris, Larousse, 1969, núm. 13, p. 51-68.
- Rastier, François, "Comportement et Signification", *Langages*, Paris, Larousse, 1968, núm. 10, p. 76-93.
- Reboul, Olivier, *Langage et Idéologie*, Paris, PUF, 1980, 228 p.
- Recanati, François, *La Transparence et l'Énonciation*, Paris, Seuil, 1979, 220 p.
- Robin, Régine, *Histoire et Linguistique*, Paris, A. Colin, 1978, 308 p.
- De Saussure, Ferdinand, *Cours de Linguistique générale*, Paris, Payot, 1964, 334 p. (Traducción al español en Nuevomar, *Curso de lingüística general*, México, 1982).
- Slakta, Denis, "Esquisse d'une Théorie lexico-sémantique: por une analyse d'un texte politique (Cahiers de doléances)", *Langages*, Paris, Larousse, 1971, núm. 23, p. 87-134.
- Souriau, Etienne, *Les 200 000 Situations Dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950, 284 p.

- Sumpf, J. "Le problème des Typologies", *Langages*, Paris, Larousse, 1969, núm. 13, p. 46-50.
- Ubersfeld, Anne, "Le Discours du Comédien", *Degrés*, Bruxelles, 1982, núm. 30, p. a1-a11.
- Zimã, Pierre, "Du Discours idéologique au discours théorique: dualisme, ambivalence et indifférence", *Degrés*, Bruxelles, núm. 37, p. c1-c29

Cultura - literatura - teatro

- Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, 509 p.
- Argudín, Yolanda, *Historia del teatro en México*, México, Panorama, 1985, 221 p.
- Aristote, *La Poétique* (texte établi et traduit par J. Hardy), Paris, Les Belles Lettres, 1961, 102 p. (Traducción al español en Espasa Calpe, *Arte Poética*, Buenos Aires, 1979).
- Artaud, Antonin, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1964, t. IV, *Le Théâtre et son Double*, Le Théâtre de Séraphin, Les Cenci, 428 p. t. V, *Autour du Théâtre et son Double et des Cenci*, 376 p. (Traducción al español en Alberto Corazón, *Obras completas*, Madrid, 1976).
- Bablet, Denis et Jacquot, Jean, *Les Voies de la Création Théâtrale*, Paris, CNRS, 1977, núm. 5, 454 p.
- Bachelard, Gaston, *L'eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1964, 267 p. (Traducción al español en Fondo de Cultura Económica, *El agua y los sueños*, México, 1978).
- Barthes Roland, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, 278 p., (Coll. Tel Quel). (Traducción al español en Seix Barral, *Ensayos críticos*, Barcelona, 1977).
- Bellini, Giuseppe, *Teatro messicano del novecento*, Milano, Instituto editoriale Cisalpino, 1959, 229 p.
- Brecht, Bertolt, *L'Achat du Cuivre*, Paris, L'Arche, 1970, 125 p.
- Brecht, Bertolt, *Écrits sur le Théâtre*, Paris, L'Arche, 1972, t. I, 480 p. (Traducción al español en Nueva Visión, *Escritos sobre el teatro*, Buenos Aires, 1970).
- Canavaggio, Jean, "Variations cervantines sur le thème du théâtre au théâtre", *Revue des Sciences Humaines*, Lille, 1972, p. 53-69.
- Cucuel, Madeleine, "Les Recherches théâtrales au Mexique (1923-1947)", *Cahiers du CRIAR*, Rouen, 1987, núm. 7, p. 7-57.
- Demarcy, Richard, "Le spectateur face à la représentation théâtrale", *Travail Théâtral*, Paris, 1970, p. 44-54.
- Dessau, Adalbert, *La novela de la revolución mexicana*, México, FCE, 1972, 478 p.
- Diderot, Denis, "La Paradoxe du Comédien", *Oeuvres Esthétiques*, Paris, Garnier, 1968, 848 p., p. 294-381 (coll. Classiques Garnier). (Traducción al español en Aguilar, *Paradoja acerca del comediante*, Madrid, 1964).

- Duvignaud, Jean, *Le théâtre et après*, Tournai, Casterman, 1971, 148 p. (coll. Mutations Orientations).
- Eco, Umberto, *Le Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985, 549 p. (Traducción al español en Lumen, *El nombre de la rosa*, México, 1988)
- Fell, Claude, "Théâtre et Société dans le Mexique Post-Révolutionnaire", *Etudes et Documents*, Université de Rennes-Klinsied, t. II, 1980, p. 47 à 68.
- Franco, Jean, *La cultura moderna en América Latina*, México, J. Mortiz, 1971, 361 p.
- Frost, Elsa Cecilia, *Las categorías de la cultura mexicana*, México, UNAM, 1972, 213 p.
- Fumaroli, Marc, "Microcosme Comique et Macrocosme Solaire: Molière, Louis XIV et L'Impromptu de Versailles", *Revue des Sciences Humaines*, Lille, 1972, p. 95-114.
- Fuzier, Jean, "La Tragédie de la Vengeance Elizabéthaine et le Théâtre dans le Théâtre", *Revue des Sciences Humaines*, Lille, édit. cit., p. 17-35.
- Gide, André, *Journal 1889-1939*, Paris, NRF, Gallimard, 1951, 1378 p. (La Pléiade).
- Gide, André, *Romans*, Paris, NRF, Gallimard, 1958, 1614 p. (La Pléiade).
- González Peña, Carlos, *Historia de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 1972, 362 p. (Sepan cuántos).
- Grivelet, Michel, "Shakespeare et 'the Play within the Play'", *Revue des Sciences Humaines*, Lille, édit. cit., p. 35-53.
- Hegel, G.W.F., *Esthétique*, Paris, Aubier-Montaigne, 1965, t. VIII, 438 p. (coll. La Philosophie en poche). (Traducción al español en Edicions 62, *Introducción a la estética*, Barcelona, 1973).
- Helbo, André, "Le Spectacle au pluriel", *Kodicas/Code (Ars Semeiotica)*, Amsterdam, J. Benjamin B. V., núm. 1/2, Janv-Juin 1984, 192 p. (p. 3-9) (coll. An International Journal of Semiotics).
- Jansen, Steen, "Esquisse d'une théorie de la Forme Dramatique", *Langages*, Paris, Larousse, 1968, núm. 12, p. 71-93.
- Kowzan, Tadeusz, "Littérature, théâtre, cinéma: comparaison n'est pas raison?", *Diogène*, Paris, 1982, núm. 120, p. 69-86. (Traducción al español en *Diógenes*, "Literatura, teatro y cine: ¿comparación no es razón?", México, 1982).
- Kowzan, Tadeusz, "L'Art en Abyme", *Diogène*, Paris, 1976, núm. 96, p. 74-100.
- Kowzan, Tadeusz, "Wyzpianski, Appollinaire, Pirandello, Maïkovski: Etude comparative sur l'illusion théâtrale", *Revue de Littérature Comparée*, Paris, Didier, Janv-Juin 1976, núm. 1-2, p. 185-198.
- Kowzan, Tadeusz, "Le théâtre comique de Goldoni: entre Molière et Pirandello", *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, Genève, édit. Slatkine, 1981, p. 531-543.
- Lamb, Ruth et Magaña Esquivel, Antonio, *Breve historia del teatro mexicano*, México, edic. de Andrea, 1958, 176 p.
- Lambert, Bernard, "Les Grandes Théories. Nietzsche, et le Théâtre", *Littérature*, Paris, Hachette, février 1973, p. 3-30.
- Larthomas, Pierre, *Le Langage Dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, 490 p.
- Leñero, Vicente, *Vivir del teatro*, México, edit. J. Mortiz, 1982, 247 p. (Contrapuntos).

- Magaña Esquivel, Antonio, *El teatro contrapunto*, México, FCE, 1970, 112 p. (Presencia de México).
- Magaña Esquivel, Antonio, *Medio siglo de teatro mexicano*, México, INBA, 1964, 178 p.
- Michel, Alain, "Le Théâtre et l'Apparance: d'Euripide à Calderón", *Revue des Sciences Humaines*, Lille, édit. cit., p. 9-16.
- Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa, 1961, t. I a V, 3680 p. (Biblioteca Porrúa).
- Panabière, Louis, *Itinerario de una disidencia: Jorge Cuesta (1903-1942)*, México, FCE, 1983, 405 p. (Vida y Pensamiento de México).
- Passeron, René, *La Présentation (Recherches Poétiques)*, Paris, CNRS, 1985, 252 p.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, édit. sociales, 1980, 482 p. (termes et concepts de l'analyse théâtrale). (Traducción al español en Paidós, *Diccionario del teatro*, Barcelona, 1984).
- Pavis, Patrice, "Du texte à la mise en scène: l'histoire traversée", *Kodikas (Ars Semeiotica)*, Amsterdam, J. Benjamin, 1984, núm. 1/2, 192 p., p. 3-9 (coll. An International Journal of Semiotics).
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1959, 195 p.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, FCE, 1956, 308 p. (Lengua y Estudios Literarios).
- Paz, Octavio, *El signo y el garabato*, México, J. Mortiz, 1973, 214 p. (Confrontaciones).
- Paz, Octavio, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1975, 224 p.
- Pirandello, Luigi, *Ecrits sur le Théâtre*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971, 199 p. (coll. Médiations).
- Pirandello, Luigi, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1951, t.I, 299 p. et 1961, t. II, 221 p. (coll. Soleil) (Traduction de Benjamin Crémieux).
- Reyes, Alfonso, *Obras completas*, México, FCE, 1963, t. XV, 527 p. (Letras Mexicanas) - "El Deslinde, apuntes para la Teoría Literaria".
- Rojas Garcidueñas, José, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, Sep Setentas, 1973, 192 p.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen, *Catálogo de pseudónimos, anagramas, iniciales, y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México, UNAM, 1985, 291 p. (con colaboración de Sergio Márquez Acevedo).
- Saison, Maryvonne, "Les Objets dans la Création Théâtrale", *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, 1974, núm. 2, p. 253-268.
- Sartre, Jean Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1961, 334 p. (coll. NRF).
- Sartre, Jean Paul, *Un Théâtre de Situations*, Paris, Gallimard, 1973, 382 p. (coll. Idées).
- Schneider, Luis Mario, *México y el Surrealismo (1925-1950)*, México, Arte y Libros, 1978, 247 p.
- Slawinska, Irena, *Le Théâtre dans la Pensée Comtemporaine*, Louvain, édit. Cahiers du théâtre de Louvain, 1985, 454 p.
- Snaidas, Adolf, *El teatro de Xavier Villaurrutia*, México, Sep Setentas, 1973, 208 p.
- Solórzano, Carlos, *Testimonios teatrales de México*, México, UNAM, 1973, 240 p.
- "Le Théâtre Mexicain Comtemporain", *Cahiers du CRLAR*, Université de Rouen, 1987, núm. 7, 135 p. (Centre de Recherches d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines).

- Théâtre et Société* (Entretiens d'Arras 20-24 juin 1957), Paris, éd. CNRS, 1968, t. I, et t. II, 372 p. (Textes présentés par Jean Jacquot).
- Toussaint, Bernard, "Le jeu, l'acteur, le désir", *Kodikas/Code (Ars Semeiotica)*, Amsterdam, J. Benjamin B. V., núm. 1/2, Janv-Juin 1984, 192 p., p. 17-24.
- Ubersfeld, Anne, *Le Roi et le Bouffon*, Etude sur le Théâtre de V. Hugo de 1830 à 1839, Paris, J. Corti, 1974, 687 p.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Edit. Sociales, 1978, 318 p. (coll. Les Classiques du Peuple) (Traducción al español en Cátedra, *Semiótica del teatro*, Madrid, 1989).
- Ubersfeld, Anne, *L'Ecole du Spectateur*, Paris, Edit. Sociales, 1981, 232 p.
- Venturini, Joseph, "Pirandello, le Fascisme et les Idéologies d'Aujourd'hui", *La Nouvelle Critique*, Paris, 1972, núm. 52, p. 14-18.
- Villaurrutia, Xavier, *Obras: poesía, teatro, prosas, varias, crítica*, México, FCE, 1966, LXXI, 1096 p. (Letras Mexicanas).

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gerardo Estrada
Director General

Ignacio Toscano
Subdirector General

Martín Díaz y Díaz
Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas

Mónica Navarro
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

José Solé
Coordinador Nacional de Teatro

Domingo Adame
*Director del Centro Nacional de Investigación
Teatral Rodolfo Usigli*

Se terminó de imprimir en junio de 1993
El tiraje es de 1000 ejemplares
La formación y el cuidado
de la edición estuvieron a cargo de
Martha Toriz Proenza

FE DE ERRATAS

En el capítulo El Discurso Teatral p. 166-239 en el cuerpo del texto se encuentra repetida la nota 234 (p. 217). A partir de la segunda vez que aparece la nota 234 (p.218) y hasta la nota 297 debe recorrerse un número para que correspondan al cuerpo de notas.

por ejemplo en la p. 218 el texto dice:

"..., *en cambio, vacío...*" 234

debe decir:

"..., *en cambio, vacío...*" 235

en la p. 233 en el texto dice:

"..., *por Ramírez*". 297

debe decir:

"..., *por Ramírez*". 298

En la misma página la línea que dice:

- *Continuación y fin de Ramírez*. 298

se debe omitir el número de nota.

A partir de la nota 299 p. 234 la numeración de las notas es correcta.

El discurso teatral de Rodolfo Usigli abre el camino para una mejor comprensión de sus obras, así como del teatro y de la sociedad en México de 1930 a 1950. Constituye, además, una valiosa aportación a la teatrología al incorporar al análisis teatral los fundamentos de la semiótica de Charles Sanders Peirce.

Daniel Meyran es doctor en Estudios Iberoamericanos por la Universidad Paul Valery de Montpellier. *Le discours théâtral de Rodolfo Usigli* fue su disertación doctoral en 1988, y es resultado de una investigación que inició en 1977, como becario del Centro Nacional de Investigación Científica de Francia (CNRS), cuando tuvo oportunidad de conocer a Rodolfo Usigli. Es miembro del Instituto de Estudios Ibéricos e Hispanoamericanos. Es autor de "Luigi Pirandello et le théâtre mexicain", "Production théâtrale et ideologie: une saison théâtrale à México" y "Les accultureurs: antialcoolisme, défanatisation et théâtre au Mexique", entre otros artículos.