

DIPTICO SOBRE EL TEATRO MEXICANO DE LOS TREINTA:
BUSTILLO Y MAGDALENO, USIGLI Y VILLAURRUTIA

POR

GUILLERMO SCHMIDHUBER
University of Cincinnati

Con la creación de *El Gesticulador* (1937), se concluye el periodo formativo del teatro mexicano, para nacer prometedor a la modernidad. Pudiera ejemplificarse gráficamente la trascendencia de esta pieza, con una hipérbola geométrica, que en una de sus curvas englobe todo el teatro previo, y que con la otra abra la posibilidad esperanzadora del teatro mexicano del futuro. Por eso es de suma importancia, estudiar el teatro que antecede directamente a esta pieza, tanto en la misma producción usigliana como en la de sus contemporáneos. Ahora que ha pasado más de medio siglo, podemos descubrir las influencias que los diferentes movimientos teatrales de entonces tuvieron en el teatro mexicano posterior, y así diferenciar las obras trascendentes de las que no pasaron de ser vanguardias fugaces. Los esfuerzos nacionalistas de la Comedia Mexicana, formada en 1929 con los restos del llamado Grupo de los Siete, y el de los movimientos más xenofílicos de *Ulises* (1928) y *Orientación* (1932) han sido ampliamente estudiados¹. Sin embargo, la importancia del Teatro de Ahora y de las obras usiglianas anteriores a *El Gesticulador* no ha sido suficientemente apreciada por la crítica y, ciertamente, ha sido ignorada por el público mexicano. Este estudio pretende invitar al interés crítico hacia estos dos momentos que, como se verá, orientaron las directrices estéticas del teatro mexicano posterior. Además, este díptico constituye una crónica doble de la amistad literaria de Bustillo Oro y de Mauricio Magdaleno, en los años en que colaboraron en el Teatro de Ahora, y de la relación amistosa de Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia en los años anteriores a la creación de *El Gesticulador*.

¹ Ver entre otros a Magaña-Esquivel, *Imágenes del teatro*; Dauster, *Historia del Teatro hispanoamericano*; y Nomland, *Teatro Mexicano*.

I. BUSTILLO ORO, MAGDALENO Y EL TEATRO DE AHORA

Frank Dauster ha señalado recientemente la importancia de Bustillo Oro, en un excelente artículo titulado: *La generación de 24, el dilema del realismo*:

[Bustillo Oro] modificó drásticamente el realismo en un intento por hacer un teatro épico... Resulta curioso que el dramaturgo acaso más sincronizado con el teatro nuevo, y de fiijo con el teatro del futuro, fuera un autor lejos de los experimentalistas y casi olvidado ya².

Todas las historias del teatro mexicano incluyen el Teatro de Ahora. Para Magaña Esquivel es un "teatro esencialmente político ... una novedad ... Sin embargo, a su reducido grado artístico corresponde su transitoriedad"³. Por su parte, Nomland afirma que sirvió "para cristalizar y dar ímpetu y prestigio al teatro de espíritu revolucionario"⁴. Una primera apreciación de Dauster señala su "orientación panfletaria ... un realismo didáctico-social exageradamente crudo"⁵. Usigli escribió en el mismo año de las labores escénicas del Teatro de Ahora:

Todavía no hay una revolución técnica en este movimiento; pero es porque aún no hay un dominio total de los pies clásicos del teatro. Más adelante ¿por que no?⁶.

Juan Bustillo Oro (1905) había nacido en un ambiente familiar que lo predestinaba al teatro. Su padre era administrador del teatro Colón, en la ciudad de México. En sus agradables memorias recuerda:

La diversión casi única de mi familia, en la comodidad de la entrada gratuita, era la asistencia constante a ese lugar que yo tenía por maravilloso. Debo de haberlo traído en la sangre, porque desde la primera vez que vi levantarse el telón, se hicieron de mí los duendes que lo levantaron. Allí mismo y en el acto, empezó mi educación como autor y director⁷

² Dauster, Frank, "La generación de 1924: el dilema del realismo," *LATR* 18/2 (Spring 1985): 13-22. Para otra valoración crítica ver el concienzudo artículo de Cucuel, Madeleine, "Les recherches Théâtrales au Mexico (1923-1947)", *Les cahiers du CRIAR*, Rouen, No. 127-7, p. 7-58.

³ Magaña-Esquivel, p. 75 y 80.

⁴ Nomland, p. 270.

⁵ Dauster, p. 64.

⁶ Usigli, *México en el Teatro*, p. 134.

⁷ Bustillo, *Vida cinematográfica*, p. 13.

Además del tiempo pasado en este “palacio de la fantasía,” jugaba largos ratos a los títeres, como también lo hicieron en su infancia Usigli y Leñero. Desgraciadamente el teatro Colón fue convertido en cine en 1924, pero los quince años de continua convivencia con el mundo del teatro sembraron en aquel niño el gusto por el espectáculo, a pesar de que sus estudios posteriormente lo encaminarían a la abogacía y a la aventura política frustrada del vasconcelismo al final de la década de los veinte. En esos avatares de la vida política universitaria, Bustillo conoció al también joven abogado Mauricio Magdaleno (1906): “Otro pájaro de la derrota y ave nocturna de las cuevas escénicas,” en descripción de su amigo⁸. Juntos decidieron olvidarse de la política e iniciar una aventura teatral:

Apartamos radicalmente del teatro en uso e intentar uno de sentido social, antiburgués, revolucionario. Lo titulamos Teatro de Ahora. Un maestro anticonformista, don Narciso Bassols, nos apadrinó desde la secretaría de Educación, nos cedió el caduco teatro Hidalgo de las calles de Regina⁹.

La primera y única temporada del Teatro de Ahora comenzó el 12 de febrero de 1932. Se presentaron cuatro obras: *Emiliano Zapata y Pánuco* 137 de Magdaleno; *Tiburón*, una trasposición de *Volpone* (Johnson), elaborada por Bustillo siguiendo la escenificada en 1928 en el Theatre de l' Atelier de Paris¹⁰; y *Los que vuelven* de Bustillo que se estrenó el último día de la temporada (12 de marzo). Las crónicas teatrales de la época califican de “pomposo” al título de Teatro de Ahora y niegan el éxito a esta “nueva tentativa para crearle ambiente a los autores locales, fracasando más que por nada por el espíritu de egolatría que la engendró”¹¹. Otro cronista comenta que “es una real aportación que ha sido sentida y percibida por todos. Y que el hecho que más patentemente lo demuestra es su discusión inicial, no importa que luego la tácita consigna del silencio haya hecho el vacío final en su entorno”¹². Bustillo recordaría en sus memorias algo similar:

Apenas tuvimos espectadores. Recientes los estragos y sufrimientos de nuestra revolución, la gente parecía resistirse a renovarlos en un espectáculo que forzosa-

⁸ Bustillo, *Vida cinematográfica*, p. 82.

⁹ Bustillo, *Vida cinematográfica*, p. 82.

¹⁰ Dato proporcionado por Madelaine Cucuel, ver nota 2.

¹¹ Roberto El Diablo, “Nuestro año teatral,” *Revista de revistas* 1933, Vol. 1-1, No 1118, p. 21.

¹² Mota, Fernando, “Nuevo ciclo del Teatro de Ahora,” *Revista de revistas* 1932, Vol. 10-4, No. 1143, p. 9-10.

mente tenía que remover aquellas amarguras. Nos sentimos heridos directamente por nuestra patria, y pensamos en emigrar a parajes menos hostiles¹³.

Los dos amigos se embarcaron en Veracruz rumbo a España, el 10 de julio de 1932¹⁴, a pesar de que existía su promesa de una segunda temporada del Teatro de Ahora¹⁵, y de que irónicamente se había estrenado el 1º de julio su adaptación a teatro de revista de *El Periquillo Sarniento*, en la que “los bisoños libretistas ... triunfaron ruidosamente,” en apreciación del mismo cronista que los acusaba de ególatras¹⁶.

La estancia de los dos mexicanos en España se prolongó hasta abril de 1933¹⁷. Conocieron y conversaron con Unamuno, con Valle Inclán, con Lorca. Se hicieron asiduos al café de La Granja el Henar, en donde intimaron con el novelista Ramón J. Sender. En el *saloncito* del teatro Español, fueron recibidos en múltiples veces por Margarita Xirgú y Enrique Borrás, ahí conocieron a Alejandro Casona y a Paulino Masip. Rivas Cherif, por entonces director del Teatro Español, aceptó montarles una obra a cada uno, pero complicaciones con la aceptación de la puesta de *El estupendo cornudo* de Commelynck, lo impidieron. Sender les ayudó a publicar, de nuevo paralelamente, dos volúmenes de teatro en la editorial revolucionaria Cenit, de Magdaleno incluyeron *Pánuco 137*, *Emiliano Zapata* y *Trópico*, y de Bustillo, *Los que vuelven*, *Masas* y *Justicia*, S.A.; ambos libros llevan dedicatorias a Bassols y a Sender. Su regreso a México marcó un cambio de derroteros lejanos al teatro, Magdaleno escribiendo narrativa y guionismo, y Bustillo dedicándose a la dirección cinematográfica; acaso porque México “no ofreciera alguna oportunidad de verter al drama su conciencia social y sus angustias,” en palabras escritas por Magdaleno con motivo del estreno de una de sus obras en Buenos Aires, en 1937¹⁸.

Una mirada de escrutinio crítico sobre las obras de Bustillo Oro descubre una sorpresa. La más conocida hoy de sus piezas es *San Miguel de las Espinas*, sobre el problema agrario y la reivindicación de la tierra, su autor la llama *trilogía dramática de un pedazo de tierra mexicana*; sus cuarenta personajes nominales, además de grupos de rurales, campesinos y soldados, y de dos coros de mujeres y

¹³ Bustillo, *Vida cinematográfica*, p. 82.

¹⁴ Bustillo, *Vida cinematográfica*, p. 83.

¹⁵ Se prometían cuatro obras: *Éxito*, *Vivir*, *Justicia*, S.A., y *Masas*, ver artículo citado en la nota 12.

¹⁶ Roberto El Diablo, mismo artículo citado en la nota 11.

¹⁷ Los datos de la estancia española los saco de Bustillo, *Vida cinematográfica*, p. 83-86.

¹⁸ Magaña-Esquivel, p. 78.

de hombres, no llegan a constituirse en protagonistas, cediendo el lugar a *la tierra mexicana*. La pieza es vigorosa, bien dialogada y muy cercana al arte pictórico revolucionario y a las imágenes cinematográficas sobre la revolución mexicana de las décadas siguientes. Es la única de sus piezas que ha alcanzado tres ediciones y el estreno. *Los que vuelven* bien pudiera ser la primera obra teatral de temática chicana escrita en la historia, la perfección de su estructura dramática es notoria y el grado de humanización de sus personajes es el más logrado de su teatro. La trama narra la desmembración de una paupérrima familia mexicana que había emigrado a los Estados Unidos para huir de la revolución y el hambre, pero que es deportada con violencia por la crisis norteamericana de 1927, quedando en una ciudad industrial una hija casada con un obrero norteamericano, quien es el delator de la deportación; y un hijo mutilado por un accidente fabril; mientras los padres acaban muriendo antes de terminar el penoso viaje de retorno. La pieza posee un crudo realismo, remarcado con tintes de aguafuerte, que genera un verismo escénico desconocido en el teatro mexicano anterior. El lenguaje de *Los que vuelven* logra una gran efectividad dramática, con la utilización de expresiones populares con visos líricos:

Chema — No niegues a tu tierra la humedad de tu sangre, los huesos de tus hijos, el sudor de tu frente¹⁹.

A pesar de que la pieza posee algunos elementos melodramáticos que perjudican su contenido testimonial, la inclusión del detallismo en la acción —se fuma marihuana— la peculiaridad de los personajes —la falta de la mano derecha en un personaje—, hace que la pieza se acerque más al teatro documental.

La obra maestra de Bustillo Oro es, a mi parecer, *Masas*. Obra que nunca ha sido estrenada, no obstante ser pionera en la literatura latinoamericana en utilizar al dictador como personaje; adelantándose a *En la luna* (Huidobro, 1934) y a Saverio el cruel (Arlt, 1936), en el teatro, y en la novela a *El señor Presidente* de Asturias por más de una década. La pieza presenta la vida política de un país latinoamericano durante la caída de una dictadura a causa de una revolución, y la instauración de otra dictadura. Los personajes están excelentemente humanizados: Porfirio Neri pasa de ser un idealista revolucionario a ser el político saboreador del poder; Máximo Forcada, es el eterno idealista social que personifica la conciencia de la lucha popular; y Luisa Neri, hermana del claudicante revolucionario y esposa del mártir, es un personaje feminista inusitado en el teatro latinoamericano de esta década. *Masas* hace derroche de nuevas técnicas teatrales: utilización de la radio

¹⁹ Bustillo, *Los que vuelven*, p. 70.

y el cinematógrafo, altoparlantes, grabaciones, entradas de actores por el foro, y muchas aplicaciones más del teatro de Piscator, cuyas ideas eran aún mundialmente consideradas como vanguardia; coincidentemente la misma editorial Cénit de Madrid acababa de publicar (1930) el *Teatro Político* de este visionario del teatro²⁰. Sin embargo, el aspecto más logrado de la dramática bustillana es la capacidad volitiva de los personajes, de herencia ibseniana, cuya calidad de realización no tuvo paralelo hasta *El Gesticulador*.

Justicia, S.A. es una obra sobre la responsabilidad y la integridad de un juez. Siendo Bustillo abogado, logra dar a esta pieza cierta efectividad. Entre los casos jurídicos mencionados sobresale el del aborto, por su novedad sobre el escenario. En la mejor escena, el Juez se ve a sí mismo, mediante un subterfugio dramático surrealista, en el acto de cometer el mismo delito que juzga en otro, y se observa laborar como obrero en una capitalista Compañía de Justicia Incorporada, manejando una máquina que acuña monedas de oro y que es lubricada con sangre y carne humanas. Esta impresionante escena utiliza muñecos y proyecciones, y tiene ciertas concordancias con *Trescientos millones* (1932) de Arlt en la forma de llevar el conflicto a lo onírico; además la utilización de la máquina traga-hombres, verdadero fetichismo dramático que corporiza el conflicto en un objeto, que recuerda al altar de Baal de *La fiesta del hierro* (1940), también de Arlt.

El teatro de Mauricio Magdaleno²¹ abusa de la explicitéz de temas y del melodramatismo patente en casi todas sus subtramas; además sus obras carecen de verdadera experimentación en la búsqueda de nuevas formas de llevar el conflicto dramático a la escena. Los abusos de una compañía chiclera norteamericana en territorio chiapaneco son presentados en *Trópico*, pieza terminada en Madrid en 1932, y que adolece al igual que *Pánuco 137*, obra sobre la explotación extranjera del petróleo mexicano, de convertir el espacio dramático en el verdadero protagonista del drama, inversión bienvenida en la novela, pero que desdibuja del conflicto dramático, ya que este nunca puede ser entre la naturaleza y el hombre. Su mejor pieza es *Emiliano Zapata* por ser pionera de un nuevo teatro histórico más cercano al realismo, en el que los personajes son simplemente hombres y no héroes, enfoque realista que haría escuela posteriormente, con el *Moctezuma II* de Magaña y *El martirio de Morelos* de Leñero.

A su regreso de España, Bustillo inició su carrera de guionista con una adaptación cinematográfica del mismo *Tiburón* volponiano y, en seguida, de *El*

²⁰ Citado por Nomland, p. 270.

²¹ Para otra evaluación del teatro de Magdaleno ver Nomland, p. 272-74; y la tesis de Parle, Dennis J. *El tiempo y la historicidad como factores estructurales en la obra de MM*, p. 229-34.

compadre Mendoza, utilizando un cuento de Magdaleno escrito en España; mientras que su amigo laboraba en un puesto burocrático y se iniciaba como novelista. Nuevamente el teatro los persiguió con una última ironía, el grupo recientemente fundado de Los Trabajadores del Teatro llevó a la escena en 1933 *Trópico y San Miguel de las Espinas*; esta última pieza fue oficialmente retirada de escena al encontrarle paralelismos con un asesinato reciente en la vida política mexicana. Ni Magdaleno ni Bustillo volvieron a interesarse en la dramaturgia²², en buena parte porque lograron triunfar en sus nuevas profesiones, Magdaleno se convirtió en uno de los narradores más sobresalientes en el periodo anterior a Agustín Yáñez, especialmente con su novela indigenista *El resplandor* (1937); como guionista logró un alto nivel de excelencia, colaboró con el "Indio" Fernández y con Buñuel. Bustillo llegó a dirigir cincuenta y ocho películas, algunas de gran estima entre los cinéfilos como *Ahí está el detalle* que consagró a Cantinflas; sobresalen sus adaptaciones cinematográficas a múltiples obras de la literatura universal: Marivaux, Pedro Antonio de Alarcón, Sardou, Galdós, Rómulo Gallegos, Arniches, Rubén Romero, Mook, y otros.

En el mismo mes y año del Teatro de Ahora, Usigli cierra su magistral ensayo crítico *México en el Teatro* con estas palabras:

Finalmente, el momento teatral de México no tardará mucho. Pertenece a la próxima generación sin duda. No es posible poner mayor trabajo ni mayor dolor en la herencia que para ella se está preparando, y su expresión, caudalosa y rica, habrá de ser la expresión de este trabajo y de este dolor²³.

Usigli no esperó a que la siguiente generación fundara el teatro mexicano, él mismo pasó de ser profeta del advenimiento a ser su creador con *El Gesticulador*, pieza que a mi ver tiene muchas concordancias temáticas y dramáticas con el Teatro de Ahora: la geografía nortea —*Pánuco 137*—, la humanización del conflicto temático en una familia —*Los que vuelven*—, la herencia revolucionaria y la conciencia individual —*Masas*—, la mezcla de la historia y la ficción —la

²² Magdaleno escribió además *El Santo Samán*, estrenada en 1935, y *Ramiro Sandoval* (1936), inéditas. Bustillo había escrito en 1931 *La honradez es un estorbo*, y en 1933 *Un perito en viudas*, ninguna comedia llegó a estrenarse ni se ha publicado. Posteriormente estrenó *Una lección para maridos* (1936); y en 1953 escribió *Mi hijo el mexicano*, publicada en 1966 y sin estreno. Para el teatro frívolo, ambos escribieron dos revistas más, *El corrido de la revolución* y *El pájaro carpintero*, por desgracia hoy perdidas. Además Bustillo había colaborado en la revista frívola *Kaleidoscopio* (1920).

²³ Usigli, *México en el Teatro*, p. 157.

nacionalización de la riqueza en *Masas*—, y la esperanza usigliana hacia un mejor futuro social que es palpable en todas las obras del Teatro de Ahora. De forma similar podemos encontrar interesantes concordancias de las *Comedias Impolíticas* de Usigli (1933-35) y de su farsa impolítica *La última puerta*, con los ideales estéticos y temáticos del Teatro de Ahora. Además, el reciente teatro documental de Leñero, con sus tintes de *realismo realista* y algunas piezas de la generación llamada Nueva Dramaturgia Mexicana —*El extensionista* de Santander, *Las razones de Elvira* de Rascón, y *Por las tierras de Colón* de Schmidhuber— han continuado la tradición testimonial iniciada por el Teatro de Ahora.

II. USIGLI Y VILLAURRUTIA ANTE LA ÚLTIMA PUERTA

Entre las treinta y nueve obras conocidas de Rodolfo Usigli existe una pieza casi olvidada, que nunca ha llegado a la escena y que se publicó veintisiete años después de que se escribiera: *La última puerta, Farsa impolítica para ser dividida en dos escenas y un ballet intermedio*²⁴. Al ser publicada, Usigli dedicó esta obra a su amigo Xavier Villaurrutia, con una larga carta:

Querido Xavier: Debo a nuestras conversaciones que usted ha hecho camino siempre por el filo de la inteligencia y bajo la esfera de la lucidez, mi interés por la farsa que me parece una modalidad más depurada y poética del teatro ...²⁵.

Usigli y Villaurrutia habían compartido una estancia de diez meses en los Estados Unidos, gracias a una beca Rockefeller para estudiar teatro en la Universidad de Yale. La obra había sido comenzada antes de la partida, en 1934, y fue terminada durante su estancia en New Haven, Usigli mismo recordaría este hecho en un escrito fechado en 1961, en Beirut:

La terminé en New Haven en 1936, por disciplina y también porque la relectura del primer cuadro me devolvió a la agrídulce atmósfera de las antesalas mostrándome que el problema y la pequeña farsa seguían vivos²⁶.

²⁴ Usigli, *Teatro Completo* I, p. 404-41.

²⁵ Usigli, *Teatro Completo*, p. 404. *La última puerta* también está dedicada "al único ministro que en México recibe a los pretendientes," sin nombrar la persona. La dedicatoria era para Eduardo Vasconcelos, hermano de José Vasconcelos, según consta en Usigli, *Teatro Completo* III, p. 432.

²⁶ Usigli, *Teatro Completo* III, p. 432. Convendría hacer un análisis más completo de los paralelismos de las *Comedias Impolíticas* de Usigli con el Teatro de Ahora.

Como crónica de la estancia en New Haven, existen publicadas las dieciséis *Cartas de Villaurrutia a Novo*²⁷, dos de ellas con una postdata de Usigli. La primera carta fechada es de octubre de 1935, y la última es de julio de 1936. Por ellas conocemos los estudios y el diario vivir de estos escritores en ciernes. Largo es el repertorio de piezas que ambos tuvieron la suerte de ver en la escena americana, sobresalen: *An American Tragedy* de Dreiser —en una versión de Piscator—, *Santa Juana* de Shaw, *Murder in the Cathedral* de Eliot y *Espectros* de Ibsen —con la actuación de la Nazimova—.

Tanto Villaurrutia como Usigli no eran desconocedores de las vanguardias del teatro europeo y norteamericano. Villaurrutia había colaborado con el teatro Ulises (1928) y con el teatro Orientación; sus dos únicas piezas hasta la fecha escritas *Parece mentira* y *¿En qué piensas?* habían sido representadas en la tercera (1933) y la cuarta temporadas (1934) de este último movimiento de vanguardia del teatro mexicano. Por su parte, Usigli tenía una producción dramática más abundante, había escrito *El apóstol* en 1931, *Falso drama* y *4 Chemins 4* en 1932; y sus tres comedias impolíticas: *Noche de estío* (1933-1935), *El presidente y el ideal* y *Estado de sitio*, éstas últimas antes de partir a los Estados Unidos en 1935. De estas obras sólo *El apóstol* había alcanzado una lectura escenificada en 1931²⁸. Ninguna de las obras teatrales de estos autores había sido aún publicada.

Si analizamos las obras que escribieron estos escritores viajeros a su retorno de la estancia en Yale, encontraremos valiosos logros. Usigli fecha en 1936 su *Alceste* —transposición mexicana de *Le Misanthrope*— y *El niño y la niebla*; y al año siguiente *Medio tono* y *El Gesticulador*. Por su lado, Villaurrutia escribe *Ha llegado el momento* y *Sea usted breve*, en el primer auto aparece por vez primera el tema de la muerte, y en la segunda pieza anticipa el teatro social con el tema del control de la natalidad. Aunque *Invitación a la muerte* lleva la fecha de 1940, debe haber sido escrita con anterioridad, ya que es mencionada en una carta a Novo el 17 de enero de 1936²⁹; además esta obra guarda paralelismos innegables con su famoso poemario *Nostalgia de la Muerte* (1938), específicamente con el poema *Nocturno en que habla la muerte*, fechado en 1935, en New Haven³⁰.

²⁷ Villaurrutia, Xavier. *Cartas de Villaurrutia a Novo [1935-1936]*. México: Ediciones de Bellas Artes, 1966.

²⁸ Usigli, *Teatro Completo* III, p. 280.

²⁹ Villaurrutia menciona en la carta dos obras con temática de la muerte: *Dead End* y *Till the Day I Die*, y agrega: "Por mi parte yo veo la oportunidad de que alguien haga representar con conocimiento de causa, mi *Invitación a la muerte*."

³⁰ Villaurrutia, *Obras*, p. 54.

La última puerta es una farsa de tema político que critica la excesiva burocracia mexicana. Su trama es sencilla³¹: En la antesala de un Ministro, un grupo de personas espera una audiencia. La primera escena recorre un día de espera, desde la primera hora con la llegada del mozo que abre los balcones, hasta la despedida por la noche, sin que nadie haya logrado ser recibido para presentarle al Ministro los ruegos y deseos de que han hablado durante el día los peticionarios —estudiantes, artistas, un periodista, un diputado y ciudadanos comunes—. Los burócratas están representados por el secretario particular, dos ineficientes secretarías y el mozo. La escenografía ha presentado la antesala de un ministerio vista desde afuera, según informa la primera acotación:

Al levantarse el telón, aparece otro con una larga fila de balcones iguales, cerrados, cuyos batientes y persianas empiezan a ser abiertos, desde dentro, por un mozo uniformado Queda a la vista una habitación espaciosa, bien alfombrada, llena de candelabros, arañas y cómodos sofás y poltronas de diversos tipos ... dos o tres escritorios modernos, una máquina de escribir, y al fondo ... una única puerta de color caoba muy brillante³².

Una común antesala gubernamental latinoamericana. Caen el telón y tiene lugar el Ballet Intermedio de la Espera que termina con la formación de un monumento simbólico con los cuerpos de los bailarines. La segunda escena sucede “cuando ha transcurrido una entidad de tiempo absolutamente indefinible.” Además del deterioro del mobiliario debido al tiempo, los personajes, que son los mismos de la primera escena, ahora son más viejos. El ministro nunca ha sido visto, y se rumorea que no existe. Uno de los esperadores —El Desconocido— incita al grupo a la rebelión y todos lo siguen con la paciencia agotada:

Tiran todas las puertas, menos la última; rompen las estatuas ... reservando para el momento final la puerta resplandeciente, que continúa cerrada ... Se dirigen tumultuosamente hacia ella, cuando, por sobre todos los ruidos, se oye un maravilloso clic, y la última puerta se entreabre ...³³.

Y se escucha la voz del Ministro: “¿Dónde diablos está mi boquilla de ámbar?” Los amotinados retroceden consternados y abandonan la sala, “sólo los dos viejos permanecen entre los escombros de la antesala”³⁴. Buena parte de la escenografía

³¹ Esta redacción de la trama de *La última puerta* completa la incluía en Mendoza López, Margarita, *Teatro mexicano del siglo XX*. México: Instituto del Seguro Social 1987, p. 308.

³² Usigli, *Teatro Completo I*, p. 405.

³³ Usigli, *Teatro Completo I*, p. 439-40.

³⁴ Usigli, *Teatro Completo I*, p. 441.

ha sido destruida por la ira de los personajes, recibiendo así el espacio teatral la resultante de las fuerzas que han constituido la dinámica del conflicto, y que al no tener una solución dentro del mundo psicológico de los personajes, éstos proyectan su frustración de la espera contra el espacio de su espera. Entre los mecanismos de defensa identificados por Freud para escapar de la frustración, está la agresión, que consiste en hacer uso de la violencia para destruir el obstáculo que impide la realización del deseo. La utilización del espacio no sólo como receptáculo de la acción teatral, sino también como elemento protagónico, es una característica de los teatros de vanguardia. Por primera vez en la historia del teatro mexicano, Usigli experimenta en este sentido.

Los personajes de *La última puerta* son cuando menos treinta. Todos están tipificados al estar su psicología sujeta a una funcionalidad: El Periodista, El joven Empleado que no trabaja, El Estudiante, El Vagabundo, El Diputado, El Espía, El Escritor, El Poeta, El Inventor —de un robot que puede sustituir al ministro—, etc. O tipificados a una sola característica esencial: Una pareja —novios primero y después casados—, La Señora vieja, El Hombre gordo, etc. Algunos personajes poseen mayor humanización, como El Secretario particular, El Mozo, y las dos secretarías: La señorita Bertha y La señorita Lola —quien intenta infructuosamente seducir al evanescente Ministro, presentándose desnuda a tomar dictado—

Destacan dos personajes enigmáticos: El Desconocido —protagonista—, del que se sirve Usigli como *raisonneur*, y el elusivo antagonista, El señor Ministro, de quien se escucha la voz pero nunca es visto por nadie ... ni por el público. En la segunda escena toma por primera vez la palabra El Desconocido, la acotación correspondiente es muy interesante:

De pronto, El Desconocido salta de su asiento y, situándose a media escena, GESTICULA, congestionado, hasta que rompe los diques y se arroja tumultosamente sobre todos [Las mayúsculas son mías.]:

El Desconocido — ¿Para esto hicimos la revolución? ¿La revolución de ayer, de hoy, de mañana, de siempre?³⁵.

Más adelante, El Desconocido agrega, en varios parlamentos:

El Desconocido — En primer lugar, están aquí, así, porque son unos cobardes, unos seres a medias, invertebrados, cadáveres de la burocracia, artistas de ministerio, escritores de periódicos no leídos, holgazanes ...

Todos vinieron aquí a pedir algo, porque no nos atrevemos a hacer nada sin el gobierno ...

³⁵ Usigli, *Teatro Completo* I p. 435.

Pero yo también hice mi primera antesala por un ideal; luego maduré, y seguí haciendo la por una idea; ahora no vine sino a buscar pan. Mi idea desapareció, mis ideas se dispersaron ... no es posible encerrar los ideales y las ideas en una sala de espera ...³⁶.

Indudablemente El Desconocido pertenece a esos personajes que Usigli creó en “el linaje de la verdad”. En 1960, Usigli señaló que hay fragmentos de *Alcestes* que poseen “paradógica tangencia” con *El Gesticulador*, e igualmente con el Osvaldo Rey, el protagonista de *La exposición* —retrato dramático del pintor mexicano Manuel Rodríguez Lozano—. El Desconocido bien pudiera ser el primer apunte usigliano de César Rubio de *El Gesticulador*.

En la dedicatoria de *La última puerta*, Usigli recuerda sus conversaciones con Villaurrutia sobre la Farsa, y agregó:

No pretenderé que sea usted precisa y absolutamente el culpable de que incurra yo en ese género, pero su presencia mental en mí vino a anudar oportunamente varias ideas dispersas ...³⁷.

La Farsa, aunque tan antigua como Aristófanes y Plauto, ha alcanzado enorme desarrollo en el teatro contemporáneo —Ionesco, Beckett, Jorge Díaz—. En ella “los sentimientos son elementales, la intriga construida a tontas y a locas: la alegría y el movimiento lo envuelven todo”³⁸. “Esta rapidez y esta fuerza otorgan a la farsa un criterio subversivo ... el espectador se venga de las limitaciones de la realidad y de la sabia razón”³⁹. *La última puerta* es el primer experimento fársico en el teatro mexicano contemporáneo, teniendo como antecedentes las *Comedias Impolíticas* usiglianas, y adelantándose, en cuanto farsa, a *Sea usted breve* de Villaurrutia.

La estructura de la obra es inusitada: un acto con un ballet intermedio, en el que hay un recitativo con un largo poema titulado *Ballet Intermedio de la Espera*:

Yo soy el que espera
y espera
y es pera
que nunca madura
que nunca ama dura

³⁶ Usigli, *Teatro Completo* III, p. 436-37.

³⁷ Usigli, *Teatro Completo* I, p. 404.

³⁸ Mauron, C. *Psychocritique du genre comique*. Paris: Corti 1964, p. 36. Citado por Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós 1980, p. 218.

³⁹ Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós 1980, p. 404.

labor de ocioso
 ¿Labore el ocioso?
 Lo ocioso es pedirlo,
 pedir lo imposible,
 pedirlo imposible⁴⁰.

Poema que indudablemente parodia el estilo poético villaurtiano de los poemas escritos durante la temporada compartida en New Haven, como por ejemplo este fragmento del Nocturno en que nada se oye:

Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
 cae mi voz
 y mi voz que madura
 y mi voz quemadura
 y mi bosque madura
 y mi voz quema dura
 como el hielo de vidrio
 como el grito de hielo ...⁴¹.

Además hay en *La última puerta*, alusiones a las obras de Villaurrutia y a su persona, algunas a nivel de chiste privado, como por ejemplo:

El Periodista. ¡Ah, ya! ¿Tiene el Sr. Ministro una amiga?
 El Mozo. ¿Qué?
 El Periodista. Sí, hombre, una amiguita, una ...
 El Mozo. ¡Ah, ya entiendo! No lo sé, mejor dicho, no sé cual de ellas es su amiga, o si son las tres⁴².

Alusión incuestionable a la ambigüedad de las tres señoras en *Parece mentira* de Villaurrutia. El Ballet pide que los bailarines aparezcan con abrigos y se los quiten para quedar en pijamas, ¿será este un recuerdo de los meses de convivencia familiar en el apartamento de 1231 Chapel St., en New Haven? El personaje de El Poeta no tiene parlamento, sin embargo El Desconocido lo alude al decir: "El poeta mismo necesita ser burócrata, y no sabemos cómo nace a las letras: si con un libro de versos o con un empleo"⁴³, alusión a los puestos oficiales que Villaurrutia tuvo.

⁴⁰ Usigli, *Teatro Completo I*, p. 425.

⁴¹ Villaurrutia, *Obras*, p. 47.

⁴² Usigli, *Teatro Completo I*, p. 407.

⁴³ Usigli, *Teatro Completo I*, p. 437.

El tema del salario del poeta está presente también en un poema de Usigli, escrito el 20 de enero de 1936, en New Haven:

Cuando el poeta se desnuda ...
 Está de acuerdo
 con el salario mínimo
 y con el contrato de trabajo
 y con el asueto pagado del obrero
 y con el cultivo del cultivador campesino.
 Pero el poeta no quiere contrato de trabajo
 porque no podría ser poeta a destajo ...
 No sirve para otra cosa
 que para perpetuar la burguesía de la rosa ...
 A menos que haga la peregrinación de Asís
 para resucitar a San Francisco⁴⁴.

Poema alusivo al *Nocturno Rosa* (“Yo también hablo de la rosa ...”) de Villaurrutia y a su visita a San Francisco, mientras Usigli permanecía en Pasadena, California, cuando ambos se refugiaron del invierno 1936 en las cálidas costas californianas.

La última puerta es realmente el primer umbral por el que pasó el teatro mexicano para alcanzar la contemporaneidad. Es una pieza de transición que apunta, un año antes, hacia *El Gesticulador*. Además esta obra prelude el teatro del Absurdo que estaba por nacer, como lo ha señalado José Emilio Pacheco:

Prefigura el teatro del absurdo mediante una estilización nada exagerada de lo que ocurre en esos sitios en donde se practica la tortura por la espera y la esperanza⁴⁵.

La espera a lo *Godot* en un ministerio, se convierte en el fin de la existencia, y los ciudadanos llegan a preferir el no ser recibidos. Usigli mismo reconoció esta semejanza en un postscriptum fechado en 1963, agregado en su prólogo titulado “Antesala para *La última puerta*”:

Al releer *La última puerta* ... me ha parecido sentir un olorillo particular que se respira actualmente en muchos teatros del mundo: el del absurdo de los actuales

⁴⁴ Usigli, *Tiempo y Memoria*, p. 74-75.

⁴⁵ Pacheco, José Emilio. “Prólogo” a Usigli, *Tiempo y Memoria*, p. 12. Este ensayo es uno de los mejores que se han escrito sobre Usigli, no sólo como dramaturgo, sino también como poeta y novelista.

neoexpresionistas y seudoneosurrealistas, sillas, balcones, cantantes calvas y, sobre todo, el de los que esperan a Godot en esa antesala. Quizá me equivoque⁴⁶.

El tema de la espera está vinculado con el de la muerte, tanto en esta obra como en los poemas que Usigli compuso en New Haven: *Agonía, Este carnaval en silencio, Introducción trunca, Ojos del tiempo ...*:

Vivir es morir.
 Pero no ser ni estar siendo
 pero esta hora es la que nada vive
 en la que nada muere
 porque todo agoniza solamente ...⁴⁷.

Además en el Recitativo del Ballet de la Espera hay dos menciones de la muerte. También en los poemas de Villaurrutia pertenecientes a esta temporada, hay una presencia continua de la muerte. No ha de extrañar el tema de la muerte en *La última puerta*, ya que los elementos del teatro del Absurdo que posee le dan la posibilidad de recrear un nivel ontológico, con personajes que luchan infructuosamente por resolver sus problemas temporales por la intervención ministerial de un quasidios, ser en el que depositan su esperanza aun cuando dudan de su existencia, en un mundo en donde la *última puerta* llega a ser el umbral entre la vida y la muerte. Desde esta perspectiva ontológica, la inclusión del *Ballet de la Espera* adquiere mayor sentido y unidad estilística con el resto de la obra.

Muchas de las esperanzas que Usigli le exigió a la vida aún quedan incumplidas. Su desecho primordial de fundar el teatro mexicano ha sido ampliamente alcanzado a partir de *El Gesticulador*; pero su influencia en las generaciones actuales y futuras de dramaturgos latinoamericanos está aún por venir. Además, la puesta en escena a lo largo del mundo hispánico de *La última puerta* y de otras obras —*El gran circo del mundo, ¡Buenos días, señor Presidente!*, y *Los Viejos*⁴⁸— todavía espera con impaciencia en la antesala del Teatro Latinoamericano. *La última puerta* no es sólo una de las más duraderas obras de Usigli, sino también

⁴⁶ Usigli, *Teatro Completo* III, p. 433. En este prólogo, Usigli enumera las distintas antesalas donde ha esperado, comenzando con el recuerdo de la antesala a la que su madre lo llevó en su primera edad, para pedirle una beca a don Porfirio Díaz, presidente de México, pero en esa ocasión si fue recibido y la petición fue otorgada.

⁴⁷ Usigli, *Tiempo y Memoria*, p. 63.

⁴⁸ *Los Viejos* es una de las obras más interesantes de Usigli, también en ella utiliza elementos prestados del Ballet una musa bailarina —La Muchacha— cierra el triángulo formado por El Viejo Dramaturgo y El Joven Dramaturgo. Esta obra bien pudiera ser el testamento

una que con mayor excelencia lleva a la escena el tema de la espera y la esperanza, que llegaría a ser leitmotiv de la dramaturgia usigliana. Por eso el *Ballet de la Espera* bien pudiera ser una plegaria del autor:

Yo soy el que espera
y el que desespera.
Mejor que muera
para esperar más ...⁴⁹.

Versos que necesariamente recuerdan el epitafio que Usigli pidió para sí mismo:

Aquí yace y espera
R.U.
ciudadano del Teatro.

CONCLUSION DEL DIPTICO

De los logros de los movimientos del período formativo de la dramaturgia mexicana—Comedia Mexicana, *Ulises y Orientación*—, nada ha vuelto a ser llevado a escena y poco ha influido en las nuevas tendencias dramáticas. Horroriza leer la enorme nómina de autores mexicanos pertenecientes a este período formativo que ha sido absorbido —como los muertos a la naturaleza— a la muda tradición teatral, sin que sus nombres ni sus piezas digan nada a los teatristas mexicanos de hoy. Pocos dramaturgos parecen seguir vigentes —Usigli y Villaurrutia—, otros ya se encaminan al olvido —Gorostiza, Novo y Lazo—, otros ya han sido injustamente olvidados —el Grupo de los Siete y La Comedia Mexicana—, y por último hay otros que están en proceso de retorno y reevaluación —Bustillo Oro y José Joaquín Gamboa—. Los cuatro siglos de teatro en México han formado lo que, con eufemismo, podríamos llamar el inconsciente colectivo del teatro mexicano, esa sumatoria que permanece cuando todo parece haber sido olvidado. Sin embargo, visto el panorama desde nuestro distanciamiento temporal, podemos reconocer que han habido momentos que fueron decisivos para la

literario de su autor. Ver Labinger, Andrea, "Age, Alienation and the Artist in Usigli's *Los viejos*," *LATR* Spring 1981, pp. 41-47, y Schmidhuber, Guillermo, "Los Viejos y la dramaturgia mexicana," *Les Cahiers du CRIAR*, Université de Rouen 1987, No. 127-7, pp. 127-33.

⁴⁹ Usigli, *Teatro Completo I*, p. 426.

orientación de las directrices que había de seguir el teatro mexicano. Indiscutiblemente, el Teatro de Ahora y, especialmente, el teatro usigliano de los años treinta, son dos momentos cruciales y, acaso, los más esperanzadores, del teatro mexicano moderno.

