

## El teatro como modelo de lectura de la historia: el caso del teatro mexicano visto desde Francia

Daniel MEYRAN  
Universidad de Perpignan

Desde que empecé mis trabajos de investigación sobre el teatro mexicano, el de Rodolfo Usigli en particular, me di cuenta de lo que me parece una incongruencia: la riqueza de una producción teatral fecunda por todas partes en México y en el continente americano frente a un descubrimiento enfermizo de ella por parte de la universidad europea, francesa en mi caso. Así, una vez doctorado, me esforcé en divulgarla y, sobre todo, en demostrar su presencia e importancia para la comprensión y la expresión de una cultura. Ya conocen ustedes lo que siguió: Perpignan se ha vuelto Perpitián, y los estudios sobre teatro mexicano y teatro hispanoamericano han sido valorados en los cursos universitarios; varios coloquios internacionales fueron organizados, varias tesis se defendieron sobre teatro mexicano, cubano, chileno, argentino...<sup>1</sup> Varias ediciones dan sitio al teatro hispanoamericano, por primera vez en Europa. En España se publica *El gesticulador* de Rodolfo Usigli,<sup>2</sup> así que las cosas cambian y permiten esperar un futuro favorecedor.

Pues bien, el problema que se plantea, en Francia y en Europa, es el devenir de la investigación en materia teatral frente a la novelesca. Mi punto de vista ha sido y sigue siendo que esta investigación permanecerá y se desarrollará por tres razones: primero, si se montan y representan obras de teatro mexicano e hispanoamericano en Europa; segundo, si se promueve su traducción<sup>3</sup> y, tercero, si se valoran las posibilidades

<sup>1</sup> Tesis defendidas bajo mi dirección en la Universidad de Perpignan: Marie Jeanne Galera, *Le théâtre bref de Elena Garro*, 1998; Alejandro Ortiz-Bullé Goyri, *Prácticas discursivas y prácticas vanguardistas en el teatro político posrevolucionario mexicano, 1920-1940*, 1999; Christelle Vanuxem, *Eusebio Vela (1688-1787) et le théâtre en Nouvelle-Espagne au XVIIIème*, 2001; Laura Calva Hernández, *Production et réception du théâtre expérimental à México dans les années 1930: les cas de Gaz, Maya et Les Destructeurs de machines*, 2005; Perrine Mvou, *Violence et société dans le théâtre chilien au XXème: le cas de Marco Antonio de la Parra*, 2004; Socorro Merlin, *La estética en la obra de Emilio Carballido*, 2005.

Y en otras universidades francesas: Christilla Vasserot (théâtre cubain), Carole Michel (théâtre chilien), Antoine Rodríguez (Théâtre mexicain), Stéphanie Urdician (théâtre argentin), Isabelle Clerc (théâtre argentin).

<sup>2</sup> Rodolfo Usigli, *El gesticulador*. Ed., introd. y notas de Daniel Meyran. Madrid, Cátedra, 2004, 256 pp.

<sup>3</sup> Es un esfuerzo que ha empezado en Toulouse Le Mirail, con la colección "Nouvelles scènes hispaniques" (Ramón Griffero, Roberto Cossa...), sigue con Actes Sud que publicó una antología de

del arte teatral como fuente para la historia y como campo de estudio; es decir, si se dota a la investigación teatral de una herramienta teórica que sirva de modelo de lectura a los estudiosos. Por ello, he propuesto abrir el camino teórico de una teatrología para que lo comparta con la narratología todavía omnipotente tanto en el discurso literario como en el discurso teatral.

El teatro, a mi parecer, es comunión más que comunicación; el teatro está hecho de un “soñar conjunto” entre profesionales, comentaristas, historiadores, lectores y espectadores reunidos para decir el teatro y hablar sobre el teatro. Esta teatrología que propongo enfoca el fenómeno espectacular y el género teatral a partir de una semiología sintética, la semiótica de Charles Sanders Peirce,<sup>4</sup> que es una sociocrítica y una fenomenología en la que el signo es a la vez lingüístico y extralingüístico, textual y visual como “algo que tiene lugar de algo para alguien bajo cualquier relación que sea”;<sup>5</sup> una teatrología que cuestiona a la vez el signo advenido o producido y el proceso de este advenimiento o de esta producción. ¿Por qué? Porque el teatro es el espacio privilegiado para poner a prueba la historia y la representación de la historia. Entonces, les propongo, como lo hago con mis estudiantes, a partir del teatro, leer la historia en el teatro usando el teatro como modelo semiótico, el cual nos ofrece una lectura privilegiada de la realidad en la medida en que los signos, liberados de las coacciones de la cotidianidad, se mueven y funcionan como un cristal. A partir de ello todo es posible: historia, antihistoria, ucronía..., ya que “todas las sociedades poseen una imagen del mundo... El tiempo es el depositario del sentido”, según lo avanzaba Octavio Paz en *El signo y el garabato*.<sup>6</sup>

Entonces, reflexionar sobre la representación de la historia en el escenario es ya de por sí un acto sociocrítico y un proceso semiótico en busca de la significación. El teatro como texto y como representación es una práctica social cuyas leyes dinámicas revelan que no hay “genética textual” perceptible fuera de una inscripción del tiempo de la historia en el tiempo del texto teatral, sometida ella misma a una problematización que emana del propio trabajo de la escritura. En el teatro, si el espacio escénico es un pedazo del espacio en general, una pieza del mundo, recortado en el espacio “ordinario”, el tiempo teatral —por su parte— es un pedazo de historia, recortado en el tiempo histórico; es también una duración que se recorta en el tiempo “vivido” por los actores y por los espectadores (de 125 a 160 minutos en las formas tradicionales); de todos modos se trata de un tiempo compartido, vivido en común. Sin embargo, el tiempo en

obras de teatro hispanoamericano (*Théâtre latino-américain contemporain, 1940-1990*) en 1998, por parte de Osvaldo Obregón (Osvaldo Obregón, *Anthologie du théâtre latinoaméricain contemporain: 1940-1990*. Arles, Actes Sud, 1998).

<sup>4</sup> Daniel Meyran, *El discurso teatral de Rodolfo Usigli: del signo al discurso*. México, IFAL/CITRU, 1993. Aplicación de la teoría de Ch. S. Peirce al teatro de R. Usigli. Véase Ch. S. Peirce, *Écrits sur le signe*. Paris, Seuil, 1978 y D. Meyran, “Teatrología y género teatral”, en *Imagen del teatro*. Buenos Aires, Galerna, 2002, pp. 45-60.

<sup>5</sup> Ch. S. Peirce, *op. cit.*, p. 228.

<sup>6</sup> Octavio Paz, *El signo y el garabato*. México, J. Mortiz, 1973.

el teatro no es sólo eso: es también un tiempo representado, y hablar de “representación del tiempo” es hablar de las modalidades para pasar del objeto al signo, del referente histórico al producto, sabiendo que todo discurso, puesto que es una práctica social, cumple con un trabajo, transforma una materia, tanto antes de la función como después, por lo que se refiere a las condiciones de producción como por lo que se refiere a las condiciones de interpretación. Así, se desconstruye el proceso de producción: “algo” que al dramaturgo le ha sugerido un objeto en el mundo, “algo” que, al fin y al cabo, es el productor de sus condiciones “interpretantes”, está presente en la mente del creador: “Una mañana, al afeitarme (1937 o 1938) —evocaré Usigli a propósito de *El gesticulador*—, surgió por aquella rendija de mi pensamiento el problema del 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” (p. 125).<sup>7</sup>

Vicente Leñero en *Vivir del teatro*, recuerda cómo le vino a la mente la escritura de *El juicio* (1971), por casualidad, marcando el trabajo del olvido, guardián de la memoria:

El interés (por el magnicidio de León Toral) se fue adormilando al paso de los años y resurgió de pronto cuando encontré aquel libro (*El jurado* de León Toral y la madre Conchita: lo que se dijo y no se dijo en el sensacional juicio, versión taquigráfica textual) de pastas azules, heredado de la biblioteca de mi padre. Me pareció fascinante [...] El documento era una obra de teatro en bruto. Bastaba con sintetizar los interrogatorios y agregar acotaciones mínimas para convertirlo en una pieza dramática documental [...]<sup>8</sup>

Víctor Hugo Rascón Banda, en la bitácora que acompaña a la edición de *La Malinche*, dramaturgia en 37 escenas, apunta la incidencia circunstancial de las condiciones de producción: “Jueves, 12 de junio de 1997. De cómo aparece La Malinche en mi vida. Yo no la busco. Ella vino a mí, en boca de Mario Espinosa, coordinador de teatro del INBA, quien me llama por teléfono para invitarme a escribir una obra sobre La Malinche, que será montada por Johann Kresnik”.<sup>9</sup>

Lo que quiero contemplar es que este “algo” que tiene la índole del pensamiento, la índole de lo que le surge al pensamiento, va a caracterizar la función que ella tiene: la índole de los existentes y de los hechos.

Por su parte, el proceso de interpretación se presenta así: un existente, la función, producida por el autor, apoyado por toda la maquinaria teatral (director, escenógrafo, actores, tramoyistas...) está presente en la mente del espectador. Pero una vez apagadas las luces, una vez levantado el telón, es otra cosa lo que está presente: convención teatral. El tiempo histórico convocado se vuelve entonces tiempo del teatro y forma

<sup>7</sup> Rodolfo Usigli, “Gaceta de clausura sobre *El gesticulador*”, en *Teatro completo*, México, FCE, 1979, t. III, p. 536.

<sup>8</sup> Vicente Leñero, *Vivir del teatro*. México, J. Mortiz, 1982, p. 104.

<sup>9</sup> Víctor Hugo Rascón Banda, *La Malinche*. Madrid, Plaza y Janés, 2000, p. 153.

parte del ámbito del pensamiento, y el espectador tiene plenamente conciencia de ello: he aquí todo el juego y el arte del teatro. He aquí cómo el dramaturgo teatraliza la realidad representada utilizando la metáfora de la vida como teatro. Esto no es nuevo pero sí que es esencial. La historia que se cuenta en el teatro, en el lugar escénico, no es la historia sino una representación de la historia, una ilusión de la historia, un discurso sobre la historia. No obstante, aquí es donde se establece la relación entre el espectador y la vida social, aquí es donde se estimula la curiosidad del espectador, aquí es donde empieza la "revolución", y es lo que hace la fuerza subversiva del teatro, su poder de fascinación. Así, el documento ha entrado en la "era de la sospecha": se le pesa, se le critica, se le analiza en sus componentes semánticos y desde un punto de vista semiótico, psíquico, incluso psicoanalítico o antropológico.

Al fin, el documento histórico —cualquiera que sea— se ha vuelto texto y se ha vuelto discurso y, en estos casos concretos, texto y discurso teatral.

Intento con ello insistir que la historia informa pero no explica nada, si la palabra explicar tiene algún sentido, y que hay tanta historicidad en la literatura y en el teatro como teatralidad o literaridad en la historia. Esto es, en todo caso, mi punto de partida, en la medida en que, como todo proceso de producción-interpretación, la historia es representación, no se manifiesta sino a través del "interpretante" como constante en el proceso de elaboración de la significación. Se funda, entonces, en el "acontecer", en la "acción", en el "discurso".<sup>10</sup> Sólo el discurso, y no la lengua, se dirige a alguien y es el fundamento de toda comunicación. En este sentido, me apoyo en dos postulados semióticos que caracterizan la representación icónica y el poder de la imagen:

a) Ninguna comunicación es posible sin iconicidad. El objeto (sea en la vida diaria, en la literatura, en el teatro o en la historia) sólo existe mediante el signo que produce y del que es producto. Recordemos a Octavio Paz: "El objeto, aquello que se presenta a los ojos o a la imaginación, nunca aparece tal cual es. La forma de aparición es la presencia, es la representación. El ser es invisible y estamos condenados a verlo a través de una vestidura tejida de símbolos".<sup>11</sup>

b) El hombre sólo tiene acceso al mundo por mediación de la representación, y entre el mundo y su representación no existe ruptura; hay reflejo o, en ocasiones, desfase. Creo que la garantía mínima del saber se basa en esta posibilidad de representación, en un lazo de correlación, de co-naturalidad, de contigüidad entre el mundo y la representación que hacemos *hic et nunc*, cualquiera que sea el tipo de representación.

Aquellos dos postulados están presentes en la historia de las culturas y de las mentalidades, desde Platón y *El Cratilo* hasta Peirce, Eco y otros..., y también podemos identificarlos en el pensamiento náhuatl.

Por estas razones me parece obvio que, en cualquier tipo de cultura, lo que significa la historia es la historicidad, como lo que significa el teatro es la teatralidad, la huella, la marca, la impronta o el signo que deja la acción de los hombres y de las cosas cuando

<sup>10</sup> Paul Ricoeur, *Essais d'herméneutique II: du texte à l'action*. París, Seuil, 1986.

<sup>11</sup> O. Paz, *op. cit.*

contribuye a la emergencia de tales configuraciones que se convierten en documentos de la acción humana.<sup>12</sup>

Rodolfo Obregón escribía con razón en *Repertorio* (1994): “México es un país obsesionado con su historia, y esta obsesión difícilmente puede exponerse en un sitio más adecuado que el escenario”.<sup>13</sup>

¿Qué es la historia, entonces? Para la mayoría de nosotros, la historia consiste, en cierta forma, en la reconstitución del pasado por los que están vivos. Aparece como memoria colectiva, produciendo signos de pertenencia, anclajes, raíces y —al mismo tiempo— destruyendo los mitos. Se encuentra al contacto de la emoción personal, de la ciencia y de las conciencias individuales y colectivas. Todo es objeto de la historia, que desconoce cualquier frontera cronológica o disciplinaria. Y toda disciplina tiene su historia y sus historiadores; ¿no se habla, acaso, de historia de las ciencias, de historia natural, de historia de las cosas, de historia del teatro? Hacer historia no es exclusivo ya del historiador de formación. Leer textos, analizarlos, representarlos es necesariamente interesarse por la historia. Parece, entonces, que la razón de ser del historiador de hoy radica en la aprehensión metodológica y crítica que surge de la interacción de “las” historias; es decir, la relación que la historia y las historias observan con el imaginario, en la tentativa de reconstrucción de la memoria, esa amplia “red de agujeros”,<sup>14</sup> pero red de solidaridad y de ayuda recíproca que sustituye a la ausencia de huella escrita, de documento. ¿No se aproxima así al historiador, al dramaturgo, al poeta? Paul Veyne, historiador francés de la Escuela de los Anales, da testimonio de ello en su famoso ensayo “Cómo se escribe la historia” “¿Qué es, pues, la historia? ¿Qué hacen los historiadores desde Tucídides hasta Marc Bloch o Max Weber, en cuanto sacan la nariz de sus documentos y proceden a la ‘síntesis’? Desde hace 2 200 años los historiadores relatan acontecimientos verdaderos que tienen por actor al hombre; la historia es una novela verídica”.<sup>15</sup>

Ricoeur hablará de “relato verídico” y Jean Pierre Faye de “narración”. Rodolfo Usigli, Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Vicente Leñero, Juan Tovar, Víctor Hugo Rascón Banda, Jaime Chabaud, Flavio González Mello... ¿son, por lo tanto, historiadores?

“De fábulas se alimenta la Gran Historia; no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a las gentes de acá porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llamamos fabuloso todo lo que es remoto, irracional, situado en el ayer —marcó el indiano una pausa—: no entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso...”<sup>16</sup> Así se expresa el poeta-novelistamusicólogo y aprendiz de dramaturgo Alejo Carpentier, y no está —por lo tanto— tan alejado del historiador de la Escuela de los Anales, en busca

<sup>12</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*

<sup>13</sup> Rodolfo Obregón, “La historia a través del teatro”, en *Repertorio*. Querétaro, UAQ, núm. 32, 1994, p. 3.

<sup>14</sup> “Poema anónimo de Tlatelolco”, en Ángel María Garibay, *Poesía hispanoamericana colonial. Antología*. Madrid, Alhambra, 1985.

<sup>15</sup> Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*. París, Seuil, 1971.

<sup>16</sup> Alejo Carpentier, *Concierto barroco*. México, Siglo XXI, 1974.

de reconstrucción de la memoria histórica, en la medida en que la memoria —con su soporte: el recuerdo— “es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie”, aprueba Lezama Lima.<sup>17</sup> La memoria en el teatro puede salvar al pasado, pero sólo para servir tanto al presente como al futuro. Ya Rodolfo Usigli en el “Gran Teatro del Nuevo Mundo”, en 1950, había incidido en ello, afirmando y demostrándolo en su obra, diciendo que: “El teatro es el arte que consiste en recordar con ayuda de la imaginación”.<sup>18</sup>

Cuando el filósofo francés Henri Bergson, entre 1903 y 1923, en *El pensamiento y lo movedizo*,<sup>19</sup> evoca la acción del futuro sobre el pasado y apunta el papel del historiador, sugiere que el hecho, el suceso histórico, es aquello que lo hace ser y da la prueba de la modernidad de confrontar los tiempos por medio de la escritura: “En cuanto ese historiador (del futuro) considere nuestro presente, buscará sobre todo en él la explicación de su propio presente y, más precisamente, de aquello que en su presente resulte novedoso”.<sup>20</sup>

El discurso teatral ofrece un modelo de tal lectura, y Usigli lo pone en práctica: “He inventado, en Erasmo Ramírez, a un historiador mexicano que busca en el presente la razón del pasado, que conoce todas las fechas pero que sabe que todos los números son convertibles y no inmutables”.<sup>21</sup>

La perspectiva usigliana hizo escuela en la dramaturgia mexicana, entre otros destacamos a Elena Garro, con *Felipe Ángeles* (1978); a Vicente Leñero, con *Martirio de Morelos* (1981), y a Juan Tovar, con *La madrugada* (1979), *Las adoraciones* (1983-1993), *Manga de clavo* (1985, escrita con Beatriz Novaro), *Fort Bliss* (1992). Tovar lanza una nueva mirada a lo que llama “la antihistoria de lo inmediato”, y al principio de *La madrugada*, cuando dramatiza el asesinato de Pancho Villa, escribe: “Representar el pasado es reparar el presente. Contamos historias viejas por ir corriendo la nueva, como la máscara nos otorga cara con qué mirarnos a la luz del sol, que es otro cada día. Vámonos recio, pues, desde el filo del alba hasta la sombra más corta, contándole a la tierra, a ver si se recuerda”.<sup>22</sup>

Entonces, Pancho Villa, o más bien el mito de Pancho Villa, general de la División del Norte, invade el espacio escénico por medio de las palabras del coro de los campesinos, nombrado y llamado por ellos en un corrido que muestra al espectador a la vez la tradición oral y la historia. Se desconstruye el mito de Pancho Villa, y es un procedimiento que más tarde (1992) utilizará Sabina Berman en *Entre Villa y una mujer desnuda*.<sup>23</sup>

<sup>17</sup> José Lezama Lima, *La expresión americana*. Santiago de Chile, Universitaria, 1969.

<sup>18</sup> R. Usigli, “El gran teatro del Nuevo Mundo”, en *Teatro completo*, t. III, p. 661.

<sup>19</sup> Henri Bergson, *La pensée et le mouvement*. París, PUF, 1962.

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> R. Usigli, “Prólogo”, en *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz*. México, Porrúa, 1972, p. 63.

<sup>22</sup> Juan Tovar, *Las adoraciones y otras piezas*. México, Lecturas Mexicanas, 1986.

<sup>23</sup> Sabina Berman, *Entre Villa y una mujer desnuda*. México, Sogem, 1992.

¿Cómo procede el dramaturgo? Igual que un historiador: selecciona, simplifica, organiza, hace que un siglo quepa en una escena o en un acto, y esta síntesis de la fábula no es menos espontánea de lo que es la memoria al evocar nuestro propio pasado próximo.

“Los hechos están dados; de ellos partimos seleccionándolos, estructurándolos, articulándolos. Armamos la trama, la nueva versión de la historia. Luego, para que la historia reviva es preciso que haya gente que la viva, y ahí es donde llegamos al alma de los hechos: en la creación de personajes, que viene a ser esto de imaginarlos, intuirlos, actuarlos, serlos de alguna manera, darles vida, crearlos a nuestra íntima semejanza, para que alguna verdad haya y el tinglado se sostenga”.<sup>24</sup> Habría muchos otros dramaturgos que añadir a este movimiento de revisión de la historia por el ojo teatral, pero sólo nombraré a Ignacio Solares con *El jefe máximo* y *El gran elector*, piezas acrónicas que parten de acontecimientos hipotéticos del pasado revolucionario para mejor leer la circunstancia presente de México en los años 1993-1994.

Y más cercanos a nosotros se encuentran Jaime Chabaud y Flavio González Mello, quienes sondean el archivo de la nación y la memoria histórica para sacar su material dramático y mostrar que el presente tiene su explicación en el pasado, que al fin y al cabo la corrupción, la locura del poder, los abusos, las intrigas siguen en la actualidad. Pienso en *¡Que viva Cristo Rey!* (1992) de Jaime Chabaud y *Lascaráin o la brevedad del poder* (2002), donde Flavio González Mello evoca los cuarenta y cinco días que Pedro Lascaráin Paredes duró en el poder antes de nombrar presidente a Victoriano Huerta, secretario de Gobernación y entregarle su renuncia en febrero de 1913. Fue una obra dedicada a su abuelo Alberto González Solís, “fotógrafo y testigo de la decena trágica”, otra recuperación de la memoria porque según lo escribe Chabaud, “el teatro posee la virtud de leer el futuro”.<sup>25</sup>

Ambos nos ofrecen hoy una nueva mirada sobre la historia en el teatro, y rinden, de cierta manera, homenaje a lo que ya Usigli asentaba en el primer prólogo a *Corona de luz* en 1964: “Yo quiero servir al teatro y servir a la historia siguiendo mi criterio de que la historia no es ayer sino hoy, mañana, siempre”.<sup>26</sup>

Así, el espacio teatral es invadido por las grandes tendencias del espacio social, cuyo mensajero e intérprete no es otro más que el espectador, a la vez motivado por el espectáculo y motivador para éste.

Tiene toda la razón Usigli: “Sólo la imaginación puede tratar teatralmente un tema histórico”.<sup>27</sup> Así, en pleno corazón de nuestra historia, de la historia mexicana en el caso particular, existe una rica herencia artística, desconocida por nosotros en su gran parte. Es un espejo donde podemos mirarnos y en el cual nos sorprende ver qué cara

<sup>24</sup> J. Tovar, “El alma de los hechos”, en *Repertorio*, núm. 32, Querétaro, 1994, p. 32.

<sup>25</sup> Jaime Chabaud, “Todas las ocasiones para informar en mi contra”, en *Un viaje sin fin: teatro mexicano hoy*. Vervuert/Iberoamericana, 2004, pp. 205-211.

<sup>26</sup> R. Usigli, *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz*. México, Porrúa, 1972.

<sup>27</sup> *Idem*.

tenemos. Una cara menos nacional de lo que pensábamos y más pluricultural, intercultural. He aquí el teatro, en aquella confrontación temporal y espacial en la que el imaginario social, en su tentativa de representación de lo real, se pone en escena como pensamiento mestizo, lo que afirma su herencia patrimonial y su interculturalidad. Además, el lazo que une el teatro con la historia se percibe de manera muy clara al observar en la propia forma como el teatro aparece, cuando lo vemos moldear su propio espacio escénico como un auténtico ojo social. El escenario es un sitio físico y concreto, un espacio en que la historia aparece y se construye, donde la teatralidad se hace historicidad y viceversa.