



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE HUMANIDADES

LA MUJER COMO PROTAGONISTA DEL CAMBIO SOCIAL EN EL TEATRO  
DE RODOLFO USIGLI

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:

KARINA POSADAS TORRIJOS

DRA. MARÍA DEL CARMEN ÁLVAREZ LOBATO  
DIRECTORA DE TESIS

DR. ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ MOLINA  
CO-DIRECTOR DE TESIS

DRA. ÁNGELES MA. DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL  
TUTORA INTERNA DE TESIS



SEPTIEMBRE, 2025



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	4
Capítulo 1. Rodolfo Usigli y la representación de la sociedad mexicana del siglo XX .....	14
1.1. El teatro realista y la función social del teatro .....	21
1.2. Los conceptos principales del proyecto usigliano .....	32
Capítulo 2. La hipocresía en la sociedad mexicana en <i>Jano es una muchacha</i> ...	42
2.1. La visión del mexicano desde lo privado.....	43
2.2. El símbolo de Jano como una alegoría de la simulación .....	51
Capítulo 3. El papel femenino dentro del núcleo familiar en <i>Las madres</i> .....	70
3.1. Los estereotipos de la maternidad mexicana .....	79
3.2. La función social de la madre.....	106
Capítulo 4. <i>La función de despedida</i> : representación de la mujer madura y el quehacer teatral .....	120
4.1. El diálogo metateatral de Usigli.....	124
4.2. La reflexión sobre la edad madura en la mujer .....	138
Capítulo 5. Los personajes femeninos de Usigli como reflejo del cambio social del siglo XX .....	147
5.1. La mujer independiente y el dictado de la tradición .....	148
5.2. La maternidad como pilar de la sociedad.....	159
CONCLUSIONES.....	175
BIBLIOGRAFÍA .....	183

## INTRODUCCIÓN

Durante la primera mitad del siglo XX, México se encontraba en un contexto mundial y nacional de constante cambio. Los avances tecnológicos, junto con la consolidación e institucionalización de la Revolución mexicana de 1910, llevan al país a la búsqueda de una estabilidad política y social que no se había tenido desde el inicio de la lucha armada que llevaría a la promulgación de la Independencia en 1821.

Con el aparente triunfo y equilibrio que trae consigo el movimiento revolucionario, se pretende dar fin a cualquier lucha interna entre los mexicanos, que tanto mermó al ámbito nacional durante el siglo XIX, y así iniciar un proyecto cuyo objetivo consistía en posicionar a México dentro del contexto mundial moderno. Beatriz Urías Horcasitas apunta al respecto:

La idea de hacer surgir una nueva sociedad física y moralmente regenerada había sido discutida en México durante el porfiriato, en el contexto de la reflexión acerca de la influencia de la herencia racial en la evolución de la sociedad. No obstante, su desarrollo más importante tuvo lugar después de la Revolución, en parte debido a las expectativas de cambio suscitadas por la caída del régimen porfirista y por la urgencia de reconstruir una sociedad que había sido devastada por una guerra civil.<sup>1</sup>

Por ello, antes, durante y después de la Revolución devienen una serie de cambios en la vida social mexicana, que inevitablemente modifican las dinámicas dentro de la sociedad, donde los intelectuales comienzan a cuestionarse de qué forma se construye la identidad y la historia nacionales, lo cual propicia que varios artistas quieran sumar con sus propias propuestas de proyectos culturales para el México del siglo XX.

Es dentro de estas propuestas donde se inserta Rodolfo Usigli (1905-1979), quien desarrolla un proyecto para crear un teatro nacional auténtico, en el que pretende se aborden temas con los que el espectador y el lector puedan identificarse

---

<sup>1</sup> Beatriz Urías Horcasitas, “Locura y criminalidad: degeneracionismo e higiene mental en México posrevolucionario, 1920-1940” en *De normas y transgresiones. Enfermedad y crimen en América Latina 1850-1950*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005, p. 349.

y establecer un diálogo crítico; este trabajo que Usigli realiza a lo largo de su vida, le merecen el título de “padre del teatro moderno en México”<sup>2</sup>.

Hijo de inmigrantes europeos, nace en la Ciudad de México en 1905 y al poco tiempo muere su padre, por lo que su madre tiene que hacerse cargo de él y sus tres hermanos. La situación económica familiar lo lleva a trabajar desde muy joven como meritorio en unas oficinas, sin que esto le quitaran las ganas de cultivar el estudio y la lectura por cuenta propia<sup>3</sup>, principalmente de obras dramáticas. Su interés por el teatro surge desde la infancia, cuando entre juegos crea sus propias puestas en escena y, durante su juventud, se adentra en el ambiente teatral como periodista dramático, al reseñar las obras a las que acudía<sup>4</sup>.

Al considerar el teatro como una de las expresiones artísticas por excelencia, crea su proyecto artístico alrededor del quehacer dramático, donde no se limita únicamente a la creación literaria, sino que explora las facetas de investigador, historiador, crítico, divulgador, educador y empresario. Por ello, para el dramaturgo era fundamental que el teatro comenzara a tratarse desde un punto de vista formal, no como una intuición de algún escritor que quisiera experimentar con el género,

---

<sup>2</sup> A propósito de una entrevista sobre la digitalización del archivo personal de Rodolfo Usigli, Ramón Layera considera que el epíteto surge del propio dramaturgo y señala: “[...] es una etiqueta limitante y discutible, creada por Usigli mismo en su famosa frase: ‘México empieza a existir de un modo redondo y crea su teatro propio a través de mí’. Esto [la etiqueta] fue fomentado por simpatizantes, como Alfredo Gómez de la Vega, protagonista de la primera escenificación de *El gesticulador*. Desde entonces los manuales de teatro lo ha repetido acriticamente”. Alejandra Ortiz Castañares, “La digitalización del archivo de Rodolfo Usigli ya comenzó, adelanta académico” en *La Jornada*, sección Cultura, México, jueves 16 de noviembre de 2016, p. 4.

Si bien estoy de acuerdo con Layera sobre que dicho apelativo no logra expresar la diversidad de los aportes intelectuales de Usigli, así como su repetición entre la academia y notas de prensa, también es cierto que este título expresa un reconocimiento que el propio dramaturgo sentía que le faltaba y que, al menos a nivel institucional, llega al final de su vida en 1972 cuando recibe el Premio Nacional de las Letras por parte del gobierno mexicano. La reflexión sobre sentirse como un dramaturgo al margen, Usigli lo expresa en el intercambio que sostiene con George Bernard Shaw y que se encuentra documentado en “Dos conversaciones con George Bernard Shaw”, que se publicó inicialmente en la edición de Cuadernos americanos de *Corona de sombra* en 1947.

<sup>3</sup> Cf. Nicole Usigli Martínez, “La vía” en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2013. Consultado en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch7262>

<sup>4</sup> En el prólogo titulado “Tres comedias y una pieza a tientas”, Usigli relata con profundidad su acercamiento al teatro durante su niñez y juventud, donde cuenta la manera en que sus juegos infantiles se entrelazan con la dramaturgia, destacando las anécdotas del escenario de títeres que mandó construir y que terminó por ser embargado por la falta de pago, así como su afición por imaginar personajes y ponerlos a dialogar entre ellos. Cf. Rodolfo Usigli, “Tres comedias y una pieza a tientas” en *Teatro completo*, vol. III, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, pp. 284-285.

sino desde el conocimiento de las bases teóricas dramáticas que, hasta la primera mitad del siglo XX, no regían la producción teatral nacional. Por eso resulta significativa la beca Rockefeller que consigue para estudiar arte dramático en la Universidad de Yale, Estados Unidos, ya que a su regreso imparte las primeras cátedras en México sobre composición teatral, sentando el precedente de lo que más adelante sería la Licenciatura de Literatura Dramática de la Universidad Nacional Autónoma de México<sup>5</sup>.

La empresa del dramaturgo no era para menos, hasta principios del siglo XX, el teatro que se producía en México era un reflejo de la tradición española, a la que se sumaron compañías de otras nacionalidades, cuyas propuestas principalmente eran obras de autores europeos y que mantenían al margen a las compañías y obras nacionales. Eduardo Contreras Soto incluso señala que a partir de la lucha independentista de 1810:

[...] esta libertad que se alcanzó para proponer y ofrecer en los escenarios cualquier clase de espectáculos, de los más diversos orígenes, no destronó del todo la preeminencia en México de los artistas escénicos originarios de la Península Ibérica. Es verdad que se dio un sentimiento de rechazo o desconfianza hacia los varios pobladores de este origen que abarca desde 1824 hasta 1836, cuando por fin se establecieron relaciones diplomáticas entre México y España; pero incluso en esos años de hostilidad siguieron viajando compañías teatrales españolas a realizar giras por las principales ciudades mexicanas [...] Y, en efecto, los públicos de todas estas regiones los siguieron recibiendo, aplaudiendo y teniendo como referencia y modelo de las formas teatrales que debían empezar a cultivar los nuevos artistas de los nuevos países.<sup>6</sup>

Si bien Usigli era un amplio conocedor y admirador de las tradiciones teatrales, también consideraba la importancia del desarrollo de un teatro “auténtico” mexicano, más allá de la copia del teatro europeo, con la libertad de abordar temas desde una postura crítica del que carecía el teatro producido por el Estado y con una mayor complejidad para el espectador y que no contenían los cuadros

---

<sup>5</sup> Cf. “Historia de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro” en *Colegio de Literatura Dramática y Teatro*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2019. Consultado en: <http://teatro.filos.unam.mx/acerca-de-la-licenciatura/historia/>

<sup>6</sup> Eduardo Contreras Soto, *Historia mínima del teatro en México*, El Colegio de México, México, 2021, pp. 122-123.

regionalistas, todas estas como expresiones dramáticas recurrentes al inicio del siglo XX.

Para el dramaturgo resultaba importante que el poeta dramático fuera consciente de la función social que le correspondía y de la importancia de realizar un ejercicio de observación de la realidad, para poder identificar temas y situaciones susceptibles de ser llevadas al plano teatral y así desencadenar en los lectores y espectadores una cercanía, fascinación y reflexión crítica no sólo de la obra, sino de la realidad misma.

En una entrevista de 1990 realizada a Luisa Josefina Hernández, a propósito de un homenaje al dramaturgo, precisamente le preguntan sobre la insistencia de Usigli por construir un teatro con temas nacionales, a lo que la escritora responde:

[...] ahora se toma como algo natural esta renuncia a hacer teatro extranjerizante. Yo, por ejemplo, nunca me he visto en la necesidad de decirle a un alumno: “escriba usted teatro que pase en México”, todos escriben teatro que pasa en México, con el idioma que se habla en México, y con los efectos y la forma de decir el lenguaje mexicano. Y claro, con la mayor naturalidad.<sup>7</sup>

Por tanto, se puede afirmar que hay un antes y un después de Usigli dentro del quehacer teatral mexicano, que permitió que las generaciones posteriores de dramaturgos pudieran enfocarse en escribir sobre aquello que les interesaba, sin tener que defender su obra ni justificar sus decisiones artísticas ante la crítica.

A pesar de que se puede llegar a percibir a Usigli como un escritor solitario, ajeno a los demás grupos de intelectuales, lo cierto es que su convicción y trabajo le granjearon el reconocimiento y admiración de sus coetáneos. El dramaturgo se codeaba con varias y diversas figuras del mundo cultural e intelectual de México, con quienes compartía perspectivas, propuestas, obras y colaboraciones que le permitieron explorar diversos ámbitos, como las relaciones que sostuvo con Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Salvador Novo, Mauricio Magdaleno, Elena Garro, Amalia González Caballero de Castillo Ledón, Virginia Fábregas, Luis Buñuel y Dolores del Río, por mencionar a algunos de los personajes con quienes interactuó. Sin embargo, a la par del reconocimiento y admiración de los intelectuales de su época,

---

<sup>7</sup> Luisa Josefina Hernández citada por Hilda Saray Gómez, “Usigli y el amor por la verdad. Entrevista a Luisa Josefina Hernández” en *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro: memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli, 1990 y 1991*, CITRU/INBA, México, 1992, p. 179.

también recibió aversión y censura por parte de quienes se vieron aludidos y criticados por los temas que abordaba en sus obras.

El proyecto artístico de Usigli se inserta en un momento de construcción nacional, después de un siglo de luchas internas y externas, así como la dificultad de concretar la unidad e identidad nacional. Ante esta situación, el dramaturgo, a través de su propuesta, reflexiona sobre aquellos rasgos que considera no logran establecer cimientos sólidos en la conformación del país.

De entre las obras más estudiadas de Usigli se encuentran *El gesticulador* y las comedias impolíticas —conformada por *Noche de estío* (1933-1935), *El presidente y el ideal* (1935) y *Estado de secreto* (1935)—, donde el dramaturgo discute la tendencia del mexicano por la simulación en el ámbito político en la búsqueda de poder; además de la trilogía de las *Coronas*, en las que se representa la selección de la historia en beneficio de las personas que se encuentran en el poder y que a menudo deja fuera sucesos de gran relevancia historiográfica.

En las obras anteriores los protagonistas suelen ser personajes masculinos<sup>8</sup>, en tanto la presencia de los personajes femeninos suelen aparecer para crear el ambiente dentro de la obra. Así, a menudo, las mujeres dentro de las piezas históricas y políticas suelen ser secretarias, esposas, amantes o hijas, dependientes del mandato patriarcal que, aunque expresan algunas ideas, éstas quedan relegadas a un tercer plano por el conflicto que sufren los personajes principales.

La situación cambia al observar las piezas de carácter social, donde resalta la presencia de personajes femeninos, pero ya dotados de complejidad, relevancia y una postura crítica. En las obras donde la política y la historia no son el foco de atención, se presentan mujeres con distintos roles y edades: hermanas, novias, madres, esposas, tías y vecinas; solteras, casadas y viudas; tanto mujeres que desempeñan un papel tradicional de cuidado dentro del hogar, como aquellas que se han integrado al mundo laboral, donde algunas de ellas comienzan a tomar control de sus propias decisiones en distintos aspectos de su vida, desde la sexualidad hasta la formación profesional.

---

<sup>8</sup> Una excepción es *Corona de sombra*, donde el personaje central de la pieza es Carlota de Habsburgo. Sin embargo, su presencia en la obra es una evocación del Segundo Imperio mexicano, a partir de la cual construye la figura de Maximiliano de Habsburgo. Ver *infra*, p. 13.

Es así como en las obras sociales de Usigli, el dramaturgo configura personajes femeninos complejos, inevitablemente condicionadas por sus circunstancias sociales y marcados por el paso de la Revolución mexicana de 1910, aunque también por los cambios acaecidos por las contingencias ocurridas a nivel mundial. Las mujeres dentro de las piezas usigliananas siempre son ciudadanas, ya sea porque han vivido y crecido en la Ciudad de México o porque se vieron orilladas a dejar sus ciudades de provincia y adaptarse al ritmo de la gran ciudad, donde el movimiento migratorio amplía su panorama y las impulsa a mirar el mundo desde una perspectiva diferente.

Por ello, como observador de su entorno, Usigli se percata que las mismas cosas que observa y critica en sus piezas políticas e históricas, se encuentran presentes en los núcleos sociales, de este modo encuentra una recurrencia del mexicano a la hipocresía y a la simulación, a una tendencia por olvidar el pasado y a una negación para involucrarse emocionalmente en asuntos relevantes dentro de su propia vida.

Además, bajo el principio de composición donde Usigli retoma aspectos de la realidad que considera susceptibles de ser llevados a escena, deja en estas obras un retrato de la sociedad mexicana de su época, la cual es mostrada en constante cambio y en una necesidad constante de encontrar su lugar en el entramado mundial, donde el dramaturgo intuye que la participación de las mujeres en la construcción del proyecto nacional es más activa del que reconoce en las piezas políticas e históricas, al trascender la posición donde se le toma como un simple objeto de deseo o satisfacción para los personajes masculinos.

Es por eso que el objetivo de este trabajo de investigación se centra en el análisis de los personajes femeninos de Rodolfo Usigli en sus piezas de corte social, donde su presencia y protagonismo le permiten al dramaturgo señalar los cambios sociales desde el núcleo de la sociedad; donde a través estas representaciones se enmarca la manera en que se relacionan con otros personajes a su alrededor, que le permiten al dramaturgo tanto cuestionarse los estereotipos existentes, como configurar otros como parte de su propuesta personal para el proyecto nacional que se desarrolla en el siglo XX.

Son varias las obras usigliananas que retratan aspectos sociales desde lo privado, entre las cuales he elegido para su análisis a tres de ellas: *Jano es una muchacha* (1952), *Las madres* (1949-1960) y *La función de despedida* (1949). La elección de estas obras obedece a las particularidades de su contexto de producción, donde todas estas obras llegaron a la puesta en escena con mayor o menor éxito, la cercanía en los años en que comienzan a ser escritas, así como el visible contraste que tienen los personajes femeninos dentro de ellas.

Como puede notarse, el orden en que se analizan no sigue un criterio cronológico en cuanto a la producción, sino que se presentan de acuerdo con tres momentos que atraviesa la mujer a lo largo de su vida. Comienza con *Jano es una muchacha*, donde se explora el devenir de la mujer joven en búsqueda de su lugar en el mundo, con la posibilidad de cambio personal y social en sus manos, pero que no puede evitar el peso que la sociedad ejerce sobre ella, orillándola a mantener una doble vida.

A continuación, se estudia a *Las madres*, en donde se presentan en escena a distintos tipos de mujeres que comparten la etapa de la maternidad en medio de un conflicto armado, el cual las mantiene en un estado de emergencia con el que deben lidiar, mientras cuidan y educan a sus hijos desde distintas perspectivas, lo que influye inevitablemente en el comportamiento y futuro de su descendencia.

Finalmente, se aborda *La función de despedida*, en la que se analiza la imagen femenina que ha llegado a una edad madura, en donde se observa a una mujer que se cuestiona por las decisiones que ha tomado a lo largo de su vida, entre las que se encuentra la de elegir un camino distinto al marcado por el mandato social, que la lleva a la profesionalización de una actividad artística en la que ha destacado y a tener su propia independencia.

Para llevar a cabo este estudio, me apoyo en la crítica especializada que hay sobre cada una de las obras, las cuales no sólo vienen de la lectura de las obras, sino también incluyen aquellas relacionadas con las puestas en escena que se llevaron a cabo en su época, donde el “Repositorio de críticas” del *Sistema de Información de la crítica teatral* que tiene en línea el Centro de Investigación Teatral

Rodolfo Usigli fue una herramienta importante para obtener un panorama contextualizado con el momento de producción de las obras.

Así mismo, se revisaron los estudios y comentarios hechos por los principales especialistas, tanto en torno a estas obras como a la propuesta artística de Usigli, entre los que destacan los realizados por Guillermo Schmidhuber, Luisa Josefina Hernández, Fernando Carlos Vevia Romero, Peter R. Beardsell y Ramón Layera, quien destaca por su labor en el resguardo y estudio del archivo personal del autor que se encuentra en la Universidad de Miami, Oxford, Estados Unidos, cuya labor ha permitido la divulgación de varios documentos, que han permitido ampliar el panorama sobre el proyecto de Usigli.

En cuanto al marco teórico para el análisis de las obras considero las propuestas de Anne Ubersfield y Patrice Pavice cuyas aportaciones en teoría dramática apoyaron el estudio formal del género; los estudios de Tadeusz Kowzan e Iñaki Pérez Ibáñez clarificaron también el estudio estructural del teatro, pero enfocados en el concepto de “metateatralidad” y las distintas características que su uso aportan al significado dentro de la obra.

Con respecto al soporte teórico en cuanto al contexto social de las mujeres, recurro principalmente a los estudios feministas de Marcela Lagarde, para explicar las relaciones que establecen las mujeres en el siglo XX, junto con los distintos estereotipos que se tienen de ellas y que han sido utilizados como mecanismos de control; los estudios de Julia Tuñón, en cuanto a la representación que han tenido las mujeres en los medios de comunicación en masa como retrato, pero también como acondicionamiento del comportamiento que la sociedad espera de ellas; y el análisis que realiza Elisabeth Badinter sobre la historia de la maternidad y la manera en que es construida su función social, también como un mecanismo de control.

Otras perspectivas utilizadas en cuanto a los temas de género son las de Gabriela Cano, a propósito del comienzo de la participación política de las mujeres en México; Irene Casique, sobre las dinámicas de violencia que sufren las mujeres junto con los medios para alcanzar su independencia; Nichole Sanders, respecto del ejercicio de la maternidad y la vida laboral de las mujeres; así como las

perspectivas feministas más cercanas a los años de producción del dramaturgo de Laura Méndez de Cuenca, Concepción Gimeno de Flaquer y Teresa de la Parra.

Para la contextualización histórica de las piezas recurro al trabajo de Eduardo Contreras Soto para la historia del teatro, a Dorothy Tanck de Estrada sobre la historia de la educación, así como la *Historia mínima de México* editada por El Colegio de México, junto con los testimonios que realiza el mismo Usigli sobre el panorama cultural de su época.

Así mismo, recurro al Usigli como teórico y ensayista de su propia obra, donde no sólo da cuenta de su conocimiento teórico en cuanto a composición dramática, sino que también deja testimonio sobre la recepción de sus piezas, explica sus decisiones artísticas, dialoga con la crítica y deja algunos datos autobiográficos para comprender en qué momento se insertan sus obras dentro de la literatura mexicana del siglo XX.

Mi trabajo de investigación se encuentra dividido en cinco capítulos, donde en el primero abordo la cuestión extratextual y diserto alrededor de la propuesta artística de Usigli para la creación de un teatro realista nacional, razón por la que sus obras, a pesar del componente ficcional con el que cuentan, también visibilizan el contexto en el que viven las mujeres y las dinámicas sociales que ocurren alrededor de ellas en la primera mitad del siglo XX

El capítulo dos corresponde al análisis de *Jano es una muchacha*, en donde además exploro uno de los temas recurrentes dentro de la obra usigliana que es la hipocresía mexicana, pero en el ámbito privado, desde donde el dramaturgo observa que las mujeres realizan sus actividades y tienen más influencia en la sociedad de lo que se reconoce, además de que exploro el significado del símbolo de Jano en la obra, como una alegoría a la constante del mexicano de perpetuar simulaciones.

En el tercer capítulo abordo la pieza de *Las madres*, donde analizo el tema de la maternidad observado desde Usigli, en donde cuestiona el establecimiento de estereotipos que requieren de una reflexión crítica por parte de la sociedad mexicana, para dilucidar la función social de la madre en la construcción del

proyecto nacional, pero con un intento de desvincular a la mujer que materna del halo sagrado que le imprime la sociedad, reformulando el estereotipo.

En el capítulo cuatro estudio *La función de despedida*, obra donde Usigli realiza un retrato de la mujer madura, pero que no eligió el camino de la maternidad para dedicarse al quehacer teatral; donde muestra precisamente la ruptura con el estereotipo de las mujeres encargadas de los hogares para presentar imágenes femeninas que participan de la vida pública desde el arte y que, además, esto les proporciona independencia y, por tanto, la libertad de elegir sobre sí mismas.

Finalmente, el quinto capítulo se centra en la configuración de los personajes femeninos y sus contrastes dentro de estas tres obras. Es a partir de dichos contrastes que el dramaturgo observa la participación cada vez más activa de las mujeres, sobre todo en el aumento de independencia y en el ejercicio de la maternidad, como reflejos de los cambios sociales que están ocurriendo en el siglo XX y que considera fundamentales para la construcción de una sociedad mexicana moderna.

Es así como Usigli muestra cómo no sólo basta con la reflexión política e histórica de la vida nacional, sino también la observación de los cambios sociales que comienzan desde la esfera privada en donde, a pesar de haber dado por sentado e invisibilizar el papel de las mujeres, el dramaturgo intuye cómo la participación femenina adquiere cada vez mayor importancia, por lo que se requiere realizar una reflexión en cuanto al pasado, los cambios que ocurren y la necesidad de cimentar una sociedad mexicana con pilares sólidos.

## Capítulo 1. Rodolfo Usigli y la representación de la sociedad mexicana del siglo XX

Cuando Rodolfo Usigli escribió “Epílogo a la hipocresía del mexicano”, lo comenzó con un epígrafe propio que enmarca la esencia de lo que consideraba debe reflejar el teatro mexicano moderno: “Un pueblo sin teatro, es un pueblo sin verdad”<sup>9</sup>. Estas palabras engloban aquellos preceptos que el autor expone y ejercita en su propia obra y que con el paso del siglo XX influyeron no sólo en el quehacer teatral, sino también en la formación y producción de otros escritores nacionales, como lo fueron Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibargüengoitia y Emilio Carballido, quienes asistieron precisamente a las clases de composición dramática que el dramaturgo impartía en la Universidad Nacional Autónoma de México.

En dicho epígrafe, Usigli posiciona al género dramático como la cumbre de la expresión artística, el cual debe ser el resultado de una sociedad con un amplio conocimiento de sí misma y con la capacidad de construir en escena una reflexión sobre las situaciones que la conforman. Por ello, el dramaturgo tenía presentes dos conceptos que consideraba primordiales para el desarrollo de un teatro nacional y que ante la influencia del teatro español, no se habían considerado hasta el momento en la dramaturgia mexicana: por un lado la idea de formar un teatro realista, donde se retomen momentos observados en la realidad para reconstruirlos —mas no reproducirlos— en la puesta en escena; y por otro, escribir a partir de la “verdad” o, mejor dicho, lo que Usigli considera que era la verdad<sup>10</sup> y que el escritor de teatro, desde su propuesta, debía ser capaz de identificar en el mundo que lo rodeaba para reflexionar al respecto dentro de su ejercicio de composición.

---

<sup>9</sup> Rodolfo Usigli, “Epílogo a la hipocresía del mexicano” en *Teatro completo*, vol. III, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 452. Todos los prólogos del autor corresponden a esta edición a menos de que se indique lo contrario, por lo que en adelante se referirá el título del ensayo y la página.

<sup>10</sup> A lo largo de su obra, tanto poética como teórica, Usigli insistirá bastante en un concepto de “verdad” que estará en constante relación con la mentira y la hipocresía, en donde resulta de mayor relevancia lo que esa verdad logra transformar entre las personas, aunque ésta se haya originado de una mentira. De ahí que en *El gesticulador* César Rubio diga: “Empecé mintiendo, pero me he vuelto verdadero, sin saber cómo, y ahora soy cierto”. Esta cita la recupero en el apartado 1.1 del presente capítulo, en donde amplío la discusión alrededor de dicho concepto.

Es así que dentro de todos los actores involucrados en el quehacer teatral, Usigli resalta al dramaturgo como la pieza fundamental para el éxito del teatro como la máxima expresión artística de una sociedad<sup>11</sup>, pues argumenta que en él debe existir la capacidad de detectar en la realidad<sup>12</sup>, los momentos susceptibles de ser llevados a la puesta en escena, pero con la maestría de saber utilizar la imaginación para privilegiar, antes que nada, a la obra dramática.

Bajo esta concepción es que surgen piezas como *El gesticulador* (1938), *Corona de sombra* (1943), *Corona de fuego* (1960) y *Corona de luz* (1963), que son las obras más estudiadas dentro de toda su producción, probablemente porque tienen en común que son las únicas en las que reescribe momentos históricos de México, pero cuyo propósito no es exaltarlos ni retratarlos de acuerdo con las historias oficiales, más bien da pie a que por medio del recurso imaginativo se reconstruyan sucesos y personajes dramáticos para desarrollar su visión crítica y proponer la creación de nuevos mitos nacionales, acaso más auténticos para el dramaturgo de aquellos existentes.

Lo anterior le da la libertad a Usigli de reescribir la historia, dejando a un lado las pretensiones historicistas y centrándose en el elemento teatral, para enfrentar a los lectores con una realidad poco reflexionada por la sociedad y que derivan en la problemática de definir el concepto de identidad nacional, que era ampliamente discutido por los intelectuales durante el siglo XX.

Usigli centra estas obras en cuatro sucesos históricos específicos: el Segundo Imperio en *Corona de sombra*, la Conquista de México en *Corona de fuego*, la evangelización durante la Colonia en *Corona de luz* y la Revolución mexicana de 1910 en *El gesticulador*. Sin embargo, mientras en la última pieza aborda los excesos en los que ha caído la Revolución, es en las *Coronas* donde el

---

<sup>11</sup> Basta recordar la analogía que él mismo expone en su ensayo *Anatomía del teatro*, donde el teatro es comparado con un ser vivo, donde el dramaturgo es la sangre y la respiración de dicha expresión artística. Cf. Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, UNAM, México, 2005, p. 31.

<sup>12</sup> Usigli sostiene que uno de los medios para la creación de un auténtico teatro mexicano se encuentra en la realidad: “Es pues el teatro visto cotidianamente a través del ojo de una cerradura el que México necesita y no ha tenido nunca. No se trata de recomendar la fórmula estilística del naturalismo, ya descendido de toda primicia del 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”. *Ibidem*, p. 27.

dramaturgo considera que se encuentran los pilares que sostienen la identidad nacional y a partir de los cuales debe construirse la sociedad mexicana.

No obstante, resulta interesante observar que en gran parte de las obras mencionadas las acciones giran en torno a personajes masculinos, por lo que a partir de ellos Usigli construye la idea de nación desde el pasado, pero también en quienes refleja su visión crítica sobre la poca consciencia histórica de la misma sociedad y la inclinación que observa en el mexicano por vivir desde la falsedad.

Al respecto, el dramaturgo señala en *Anatomía del teatro* precisamente la natural oposición del mexicano a los tres ejes principales que componen el arte teatral desde el punto de vista del autor: “[...] la expresión, la pasión, la fascinación, y los tres parecen repugnar al mexicano, que les opone el silencio, la inercia, y la fuga. El mexicano rehúye la expresión directa fuera del insulto o del chiste”<sup>13</sup>, es decir, que el mexicano prefiere no enfrentarse a su propia realidad y eludirla a como dé lugar, desde los sucesos históricos, los políticos y dentro del núcleo social.

Sin embargo, el contrapunto en las obras antes mencionadas a menudo es establecido a partir de los personajes femeninos, quienes frecuentemente son testigos pasivos de lo que ocurre a su alrededor. Es así como en el caso de *El gesticulador*, la mentira bajo la que actúan los protagonistas y que desembocan en sucesos que se vuelven verdaderos para los otros, Elena y Julia, esposa e hija respectivamente de César Rubio, se vuelven testigos del juego de usurpación que hace el protagonista de un héroe revolucionario, así como de las oportunidades para obtener poder político fruto de dicho engaño, pero que al confrontarlo y presentir el funesto desenlace, eligen aceptar la mentira por los beneficios que han adquirido con la simulación.

En *Corona de luz* aparece Carlos I de España, quien idea el montaje de un milagro en la Nueva España para concretar la conquista sobre América, donde Fray Juan de Zumárraga se encarga de realizar dicho montaje. En esta obra, los personajes femeninos son totalmente pasivos y su aparición está condicionada por los planes y acciones de los personajes masculinos: Carlos I es acompañado por su esposa quien, sin saber, le da la idea sobre qué imagen milagrosa utilizará en la

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 20-21.

creación de su milagro; mientras que Zumárraga tiene resguardada a una monja clarisa que es descrita como una mujer con ataques místicos, cuyo objetivo es aparecer como una virgen morena ante los indígenas.

En *Corona de fuego* aparece doña Marina, quien a pesar de también ser víctima de las circunstancias, a diferencia de la monja y la reina, tiene voz en la pieza. Usigli la retrata como el puente entre dos culturas, entre Cortés y Cuauhtémoc y entre el pasado y el futuro, donde su hijo simboliza el inicio de la cultura mexicana, que ya no será española pero tampoco mexicana, sino que le dará paso a un pueblo distinto, fruto de la unión de ambas.

No obstante, en *Corona de sombra* la trama gira en torno a la Emperatriz Carlota, protagonista indiscutible de la obra, a través de quien se recrea el personaje de Maximiliano como una pieza clave para la soberanía política y a partir del cual Juárez termina con las pretensiones expansionistas de los europeos. Con Carlota, Usigli matiza el concepto de lo nacional a partir del otro, es decir, del extranjero y reescribe la historia del Segundo Imperio, pero ya no desde la historia oficial, sino desde la locura y la imaginación contenidas en una mujer.

La ausencia de personajes principales femeninos en la obra de Usigli también se observa en las piezas con temas políticos, como es el caso de las comedias impolíticas, conformadas por: *Una noche de estío* (1933-1935), *El presidente y el ideal* (1935) y *Estado de secreto* (1935). En la primera, donde un general y un ministro de finanzas discuten sobre la posibilidad de que el siguiente presidente ya no sea un general de la Revolución, terminan en medio de un disturbio que se desprende de una huelga.

En esta obra sólo tienen cabida tres mujeres: Greta, quien es mecanógrafa y entra a la casa del ministro en busca de ayuda ante el asedio de un borracho, termina por ser objeto de acoso por parte de ambos hombres, quienes le ofrecen mejorar su puesto a cambio de que se convierta en su amante; la señora Paniagua, quien es esposa del ministro y en todo momento trata de que se conserven las buenas maneras, sin profundizar en la razón de los disturbios y que espera conservar su posición; y finalmente Lilia, hija del ministro, quien tiene una relación amorosa con Alfredo, descrito como un estudiante comunista y que se encuentra en

contra del gobierno en turno. En algún momento estas mujeres cuestionan lo que está pasando sin que los personajes masculinos se detengan a explicarles lo ocurrido, para terminar las tres aceptando sin remedio la postura política, social y moral establecida por los hombres.

En *El presidente y el ideal* se muestran una serie de cuadros que giran alrededor de un presidente elegido por un exmandatario<sup>14</sup> y cómo, al tomar el poder, empieza a influir en distintos ámbitos políticos y sociales, lejos de lo que su jefe le había encomendado. Cada uno de los cuadros que conforman esta obra, muestran los cambios derivados del nombramiento del presidente, pero en ellos se observan a mujeres que tampoco tienen voz dentro del problema político al que se hace referencia.

De este modo en el cuadro II del acto I hay una taquígrafa, que únicamente aparece en escena para tomar nota de lo que se le dicta y para hacer alusión a ella como un objeto de deseo, al sugerir que es más bonita que inteligente. Mientras en el cuadro III del mismo acto aparece una vendedora de cigarrillos, sin ningún diálogo destacado más que marcar el ambiente en el que se desarrolla la escena.

En el acto II, en el cuadro I aparece una profesora entusiasmada por el cambio a nivel educativo, pero cuyas preguntas no son contestadas ante la falta de entendimiento sobre el nuevo sistema implementado; y en el cuadro V aparece una mesera que es testigo mudo de una conspiración política y de las reflexiones de un grupo de universitarios, que finalmente es llevada por la policía, aunque no se encuentre involucrada en ninguna de las conversaciones.

Quizás el cuadro III del acto III es el que más destaca, al ser el único donde la mayoría de los personajes en escena son femeninos, que corresponden a cinco madres de familia sin nombre como todos los personajes de esta pieza, no obstante, son retratadas como mujeres católicas que están en contra de la educación

---

<sup>14</sup> En esta obra Usigli hace una clara alusión al periodo conocido como el Maximato en México, donde Plutarco Elías Calles fue considerado el “jefe máximo de la revolución” y que tuvo gran influencia política de 1928 a 1934, así como la alusión a Lázaro Cárdenas que rompe lazos con Calles, después de haber sido elegido por él para presidente. Cabe destacar que, tanto en *El presidente y el ideal* como en *Estado de secreto*, el dramaturgo presenta un personaje al que nombra “El Jefe”, como una alegoría al poder oculto por encima de los mandatarios. Cf. Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929-2015” en *Nueva historia mínima de México*, 2a. ed., El Colegio de México, México, 2019, p. 266.

socialista obligatoria y los conflictos que esto les provoca: el miedo a ser excomulgadas y el resultado que pueda tener en los niños. Sin embargo, al final resulta una escena pasiva porque la conversación que tienen no sale de la sala donde se encuentran y porque se alude constantemente un tono de chisme, probablemente por ser mujeres las que hablan.

Por último, en *Estado de secreto* se aborda la historia de Poncho, un político con negocios ilícitos y gran influencia en distintos círculos sociales, que además es la mano derecha del Jefe, este último señalado como un personaje cuyo poder es tal, que al final de la obra y gracias a los movimientos del personaje principal, puede hacer que el mismo presidente de la República envíe su carta de renuncia.

Así, entre los asuntos que Poncho debe resolver para contrarrestar el intento de despojarlo de su poder y privilegios, las únicas mujeres que aparecen son sus dos amantes y su novia oficial, todas ellas retratadas como mujeres ajenas a las actividades políticas y que son representadas como mujeres cuyos únicos intereses son el amor por el político y su dinero.

Otro caso ejemplo de obra de corte político, pero de las que Usigli escribió en los últimos años de su vida es *¡Buenos días, señor presidente!* (1972), en donde Harmodio, un joven líder de un grupo revolucionario contra el gobierno, es capturado y golpeado en una protesta y, al despertar, descubre que ha sido nombrado presidente de un país al que no se nombra<sup>15</sup>. Sin saber si lo que vive es un sueño o no, Usigli retrata la rápida evolución del protagonista que pasa de ser un revolucionario a un político que, ante la obtención de poder, se deja guiar por sus intereses personales y corrompe sus ideales ante la causa que defendía.

En esta obra únicamente aparecen dos personajes femeninos: Alma, quien es vista por el protagonista como un objeto de deseo, y Victoria-Cassandra, quien es compañera de lucha de Harmodio y después su esposa. No obstante, el papel de Victoria es también el contrapunto con el protagonista, por ser la mensajera de vaticinios que, al igual que la figura griega de Cassandra, no son tomados en cuenta por considerar que exagera, pero que finalmente resultan ciertos.

---

<sup>15</sup> En esta obra, Usigli establece una relación intertextual con *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, pero en un contexto visiblemente mexicano, pese a que no se señale el país donde ocurre la situación.

En las obras antes mencionadas —las de temas históricos y políticos— observo una recurrencia en mantener a los personajes femeninos en un segundo término, donde a pesar de contener diálogos certeros y poderosos, no influyen en los personajes masculinos, ya sea porque son esposas, objetos de deseo o mujeres tocadas por la locura, lejos de posiciones de liderazgo y activismo.

Sin embargo, a la par de este tipo de obras, Usigli escribió una cantidad considerable de piezas con temas que abordan distintos aspectos sociales y en las cuales la mujer a menudo ocupa el lugar principal y es reflejada como un ser capaz de adaptarse a los múltiples escenarios sociales. El más recurrente es el urbano, principalmente el de la Ciudad de México<sup>16</sup>, lo cual resulta claro al considerar que es uno de los espacios mejor conocido por el dramaturgo, así las mujeres que retrata ocupan este lugar, ya sea porque nacieron y han vivido siempre ahí o porque son mujeres provenientes del exterior, que han tenido que migrar y adaptarse a la urbe.

Específicamente me refiero a tres obras en particular: *La función de despedida* (1949), *Las madres* (1949-1969) y *Jano es una muchacha* (1952), aunque si bien *La función de despedida* y *Jano es una muchacha* se ubican en lugares de provincia, la experiencia de la urbe de los personajes principales contrasta con el espacio de origen. Es así que el cambio al que se enfrenta la mujer de provincia no radica en el traslado a la Ciudad de México, sino en la complejidad de los cambios de principios del siglo XX ocurridos a nivel mundial y que llevan a México a buscar su lugar en la modernidad. Por tanto, estas mujeres en la obra de Usigli deben mediar entre lo rural y lo urbano con usos, costumbres e ideologías diametralmente opuestos, donde su papel podría consistir en representar los eslabones entre el pasado y el presente.

---

<sup>16</sup> No se puede negar que el concepto que Usigli tiene sobre la ciudad corresponda a la Ciudad de México, específicamente la de la primera parte del siglo XX, pues es ahí donde vive principalmente desde que nace en 1905, salvo en 1935 que obtiene la beca de la Fundación Rockefeller y de 1944 a 1946 cuando forma parte del cuerpo diplomático de la embajada mexicana en París. Es hasta 1956 cuando deja el México y es enviado a Líbano como ministro plenipotenciario, para después convertirse en embajador de ese mismo país y, posteriormente, el de Noruega. En 1971 se retira y regresa definitivamente a México.

Es así que las representaciones que hace el autor sobre las mujeres gira en torno a cuatro imágenes recurrentes en el ámbito social: la madre, la mujer moderna, la prostituta y la mujer independiente, inevitablemente relacionadas a lo femenino y a partir de las cuales Usigli construye otra perspectiva de la sociedad mexicana, distinta de la postura histórica y de la política, pero que se encuentran estrechamente reflejadas en la acción social, así como en el actuar de la mujer, que bien podría ser vista por el dramaturgo como el pilar de la sociedad mexicana y agente del cambio.

La limitación de los personajes femeninos a la esfera privada probablemente corresponde a la nula representación de la mujer-política en la obra usigliana, reflejo del acontecer de su época, pues basta recordar que fue hasta 1953 que entró en vigor el sufragio femenino en México y que se llevó a la práctica hasta 1958 a nivel nacional. Es así que el papel de la mujer dentro de la política mexicana se quedó reducido a intentos de participación en algunos estados de la República y que Usigli no observa eco en la Ciudad de México<sup>17</sup>.

Para comprender la representación de los personajes femeninos usiglianos que navegan entre la continuidad de ciertos estereotipos del siglo XIX y el cambio social que llega con el siglo XX, resulta indispensable profundizar en dos de los conceptos alrededor de su dramaturgia: el de la necesidad de partir de la realidad para la configuración de la pieza dramática y la función social que considera debe ser hecho fundamental de dicha actividad; así como un esbozo del contexto de la mujer urbana durante el siglo XX en México para marcar el diálogo que sostiene el dramaturgo con su referente.

### 1.1. El teatro realista y la función social del teatro

Sin duda, Usigli marca un antes y un después dentro de la dramaturgia nacional. La insistencia en la creación de un teatro mexicano auténtico partía de una tradición heredada principalmente del teatro español que, a pesar de la independencia

---

<sup>17</sup> Cf. Gabriela Cano, "Sufragio femenino en el México posrevolucionario" en *La revolución de las mujeres*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2014, pp. 33-45.

obtenida por México en el siglo XIX, el público buscaba y reconocía como ideal el teatro extranjero, como señala Eduardo Contreras Soto:

[...] las carteleras mexicanas del siglo XIX relegaron a una situación casi marginal el repertorio de los dramaturgos de su propio país, en favor de los autores españoles, franceses, italianos y de otras nacionalidades, que venían en los repertorios de las compañías itinerantes.<sup>18</sup>

Inclusive, agrega Contreras, se invitaba a los artistas ibéricos para establecer centros de formación actoral y a dramaturgos para que trabajaran en su producción artística en el país<sup>19</sup>. Esta preferencia por lo ibérico influía en las temáticas de las obras, ajenas al contexto mexicano y que, desde el punto de vista de Usigli, los espectadores difícilmente podían identificarse y confrontar su realidad.

Entre la infravaloración a los dramaturgos nacionales y las prácticas actorales que Usigli consideraba indeseables dentro del teatro —como el uso de apuntadores en escena—, el dramaturgo postula la necesidad de encontrar una voz propia para enaltecer de nueva cuenta el arte teatral y, al mismo tiempo, lograr encontrar la esencia universal que permitiera a cualquier espectador empatizar y reconocer un teatro mexicano.

Con su propuesta, Usigli reaccionaba al teatro extranjero, a las compañías que representaban cuadros folclóricos, al teatro producido por el Estado y al teatro de revista, este último ampliamente popular a principios del siglo XX y que evolucionó de la zarzuela, a la que se le dio cada vez más importancia a los números de música y baile<sup>20</sup>. Justamente el dramaturgo reconoce en el teatro de revista la capacidad para producir una gran variedad de repertorio, pero que a pesar de la velada crítica política que se llevaba a cabo, nota la poca profundidad en los temas abordados.

El propio Rodolfo Usigli señala respecto de la escena teatral de principios del siglo XX:

---

<sup>18</sup> Eduardo Contreras Soto, *op. cit.*, p. 127.

<sup>19</sup> *Cf. Ibidem*, p. 123.

<sup>20</sup> Contreras Soto apunta sobre los orígenes del teatro de revista: “La zarzuela tuvo una repercusión más profunda en los teatros musicales de toda América, pues a la ventaja de su idioma común se agregaban dos más: que podían representarla actores con capacidad de cantar sin tantas exigencias técnicas como las que demandaba la ópera, y que sus formas musicales se podían adaptar con más facilidad a las músicas de cada región”. *Ibidem*, p. 135.

El teatro se ve desviado de su objeto real por la espuma de la producción española moderna, caracterizada, si puede decirse, por la falta de caracteres; teatro de estuco y a menudo de cartón, en el que no hay crítica de costumbres, ni psicológica, ni filosofía, ni fantasía siquiera como laboratorio de una vida irreal; teatro sin pasado ni futuro, siempre del momento y siempre de ningún momento.<sup>21</sup>

Es decir, para Usigli el teatro debía contener un trasfondo que impulsara al espectador a la fascinación y lo llevara a enfrentar de manera crítica su propia realidad. Por ello, la tendencia del teatro hecho en México pero con tintes europeizantes, tampoco era el teatro que quería que tuviera protagonismo en la escena nacional, específicamente el que observaba en las propuestas dramáticas del grupo de los Contemporáneos, que si bien les reconoce la técnica<sup>22</sup>, no está de acuerdo con la distancia que reflejaba dicho teatro ante la problemática mexicana.

En cuanto a las representaciones de los cuadros folclóricos, su oposición surgía por la falta de alguna trama y en las que veía que su único propósito era dar una imagen de mexicanidad igualmente superficial; opinión que compartía sobre las puestas en escena de las compañías pertenecientes al Estado, en las que observaba una evidente representación ideológica, más importante que la propia construcción dramática y en las que evidentemente se carecía de una propuesta crítica, sobre todo contra el propio Estado<sup>23</sup>.

Para Usigli, las carencias que veía en las propuestas teatrales eran precisamente lo que consideraba urgían en el teatro mexicano. Luisa Josefina Hernández señala respecto de esta búsqueda de un teatro nacional:

La importancia es que su obra es intensamente nacionalista y que a partir de él todo el teatro mexicano ha sido nacionalista, porque antes de Usigli —y entre sus mismos compañeros— lo que se hacía era un teatro europeizante, con rechazo cultural evidente a México, como si todos estuvieran muertos de vergüenza de haber nacido en México y de tratar a los mexicanos. Usigli realmente no tenía tantas obligaciones,

---

<sup>21</sup> Rodolfo Usigli, “México en el teatro” en *Teatro completo*, vol. IV, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 155.

<sup>22</sup> Es conocida la amistad de Usigli con algunos de los miembros de los Contemporáneos, como es el caso de Xavier Villaurrutia con quien compartió su estancia en Yale, gracias a que Usigli lo recomendó e, inclusive, condicionó su propia asistencia sólo si Villaurrutia aceptaba la invitación.

<sup>23</sup> Precisamente por esto la obra de Usigli es disruptiva, sobre todo aquellas piezas de corte político. Resulta ampliamente conocida la anécdota sobre el enfrentamiento que tuvo con Salvador Novo cuando se montó por primera vez *El gesticulador* en el Palacio de Bellas Artes (1947), que derivó en la ruptura de su amistad y en la cancelación de la temporada. La polémica es contada por el mismo autor en “Gaceta de clausura sobre *El gesticulador*”, pp. 536-566.

porque yo pienso que México fue un país de adopción para él y, justamente en agradecimiento a esa adopción, se dedicó a escribir a México.<sup>24</sup>

Considero que este factor es el que le permite al dramaturgo desarrollar su obra desde una postura crítica, gracias a la distancia que el ser mexicano de primera generación le permite, a partir de la cual puede reflexionar sobre el contexto mexicano con cierta objetividad, sin dejar de admirar lo europeo, pero observando las posibilidades artísticas que México ofrece con las cuales se suma a la discusión sobre lo mexicano y su acontecer en la construcción de nación.

Como he mencionado con anterioridad, la propuesta usigliana va más allá de la cuestión política o histórica, en las piezas sociales el dramaturgo refleja la búsqueda y conformación de la identidad nacional a partir de lo cotidiano. Por ello, Usigli observa las posibilidades que puede aportar la realidad en la construcción de un teatro mexicano que él considera auténtico, como lo apunta en *Anatomía del teatro*:

[...] el teatro realista de México puede abordar todos los temas: que entre ellos habrá algunos que sobrevivan a sus autores, que se depurarán gradualmente a través de mil piezas de teatro hasta llegar a la perfección milagrosa de hallar su originalidad en el fondo de sí mismos a través de un gran poeta.<sup>25</sup>

En este punto, el dramaturgo agrega un elemento más en su propuesta artística: el de la originalidad, por ello cuando Usigli se refiere a la configuración de un teatro realista en México, no está pensando en una descripción puntual de la realidad, sino en la problemática que puede desprenderse de ella y que sea susceptible de ser llevada a escena, donde se privilegien los recursos dramáticos sobre la fidelidad de la historia.

Esto no dista mucho de lo que Usigli hace en las *Coronas*, en las que enfatiza y prioriza la dramaturgia de las piezas teatrales antes que la representación de los sucesos históricos, donde la imaginación tiene un mayor aporte en la construcción artística y que es la que permite que se convierta ese instante en una representación viable para la puesta escena. Sin embargo, llegado a este punto, me es importante señalar la manera en la que Usigli parece contradecirse respecto del teatro realista,

---

<sup>24</sup> En Hilda Saray Gómez, *op. cit.*, pp. 175-176.

<sup>25</sup> Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, p. 35.

como lo señala en el prólogo a propósito de su obra *Medio tono* (1937) en donde comenta:

Ante todo, el teatro realista no me interesa. En esto radica quizás la mayor de sus excelencias, pues me permite enfocarlo de una manera objetiva y considerarlo imparcialmente como una purga, o como uno de esos medicamentos destinados a expeler ciertos males del cuerpo por la provocación de temperaturas artificiales. Pero el teatro realista me parece la única solución al mal del teatro en México.<sup>26</sup>

Es decir, Usigli no encuentra mejor recurso que el teatro realista para poder construir un auténtico teatro nacional, en la medida en que la observación de lo que ocurre a su alrededor le permitirá a los dramaturgos encontrar los temas con los cuales nutrir al teatro mexicano, originales en la medida que nadie los había considerado como fuente de inspiración hasta ese momento.

Sin embargo, Usigli también encuentra un riesgo en el uso indiscriminado de la realidad dentro de la producción artística:

El teatro realista es deleznable, si no malo, por cuanto depende de un sistema de circunstancias externas, de movimientos dirigidos hacia un objeto inmediato, de acciones sujetas al denominador común de una fecha y a relaciones, habitualmente objetivas, de familia y de clase. Es peligroso por cuanto resulta de un conjunto de elementos ilimitados, como el movimiento y el lenguaje cotidianos.<sup>27</sup>

Por ello, la solución al problema de la falta de un teatro nacional no se resolvía únicamente con la reproducción de la realidad, sino que participaban una serie de consideraciones que los dramaturgos tenían que tomar en cuenta, no sólo para incluir lo mexicano en el quehacer teatral, sino para lograr una propuesta artística que no fuese endeble. Esta crítica que hace al teatro realista que se limita a la reproducción de un referente, posiblemente lo notara en la producción del teatro de revista, el cual, ante la sobredemanda y la exigencia de novedad por parte del público, propiciaría una vigencia limitada por el referente tan localizado.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Rodolfo Usigli, “*Medio tono*. Discurso por un teatro realista”, p. 439.

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

<sup>28</sup> En el prólogo “Tres comedias y una pieza a tientas”, Usigli comenta que durante su juventud y antes de decidirse a ser escritor dramático, escribe junto con una de sus amistades una revista teatral que finalmente es plagiada, precisamente por la necesidad de producir de manera constante novedades: “Con él, Pepe Escandón Noriega, acometería yo en 1925 o '26 la elaboración de una revista —él compuso la música—, que fue codignamente rechazada por el trío inseparable que constituían Ortega, Prida y Castro Padilla, entonces en el Teatro Regis. Ni la paupérrima calidad de aquella revista —nada original por cierto— cuyo título he olvidado, ni la profesional y grave negativa de principio de 'los

Es así que dentro de la concepción del dramaturgo de un “teatro mexicano auténtico”, existían otros elementos más allá de la sola observación de la realidad para ser llevada a la puesta en escena, como son el equilibrio dramático, la originalidad y un amplio conocimiento de la técnica teatral. Lo anterior basado en los principios sobre los que se escribía el teatro griego y que enmarca Aristóteles dentro de su *Poética*, como señala Luisa Josefina Hernández:

[...] él imponía la teoría aristotélica en el mismo momento en que muchos maestros empezaban a desecharla. Así que nosotros fuimos educados en la teoría aristotélica en el momento justo en que ya nadie la enseñaba. Entonces, eso era una directriz fuertísima y un apego de Usigli.<sup>29</sup>

Por ello su necesidad de equilibrio donde, pese a la búsqueda de la originalidad y el uso de la realidad como fuente de inspiración, la imaginación tenía un papel fundamental en el desarrollo dramático de una obra. No obstante, esta relación entre la realidad y la imaginación lleva a una de las ideas recurrentes en la obra de Usigli: el concepto de verdad.

En todas las obras mencionadas hasta el momento, resulta visible el contraste entre verdad y mentira, mismo que también propicia la discusión alrededor de la hipocresía del mexicano y de su evasión a lo que lo rodea. Incluso en sus prólogos, el dramaturgo constantemente habla de la verdad como un atributo inherente al teatro, de ahí que sea él mismo quien apunte que: “Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad”, como ya había citado con anterioridad al inicio de este capítulo.<sup>30</sup>

A pesar de la importancia que Usigli le da al concepto de verdad, lo cierto es que no llega a establecer una definición puntual en sus textos programáticos<sup>31</sup>. En cambio, habla de la verdad como una necesidad dentro de la construcción de este

---

muchachos’, maestros en el género, fueron óbice a que los grandísimos pícaros la aprovecharan en una semana de sequía, arreglándola o cocinándola, sin duda”, p. 283.

<sup>29</sup> Hilda Saray Gómez, *op. cit.*, p. 173.

<sup>30</sup> *Ver supra*, p. 12.

<sup>31</sup> Cuando hablo de textos programáticos en Usigli, me refiero al conjunto de textos en los que da cuenta de la visión que tiene sobre la manera en la que debe escribirse y hacerse el teatro, y los cuales incluyen tanto sus ensayos como la extensa cantidad de prólogos que escribe alrededor de su obra. Diserto con mayor profundidad sobre este tema en “El prólogo como fundamento del proyecto artístico de *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli” en *Humanística. Revista de Estudios Críticos y Literarios*, Tecnológico de Monterrey, año 2, no. 2, México, 2021, pp. 33-47.

teatro mexicano del siglo XX, estrechamente relacionada justamente con la idea de realidad. Es así como el dramaturgo señala:

El drama realista de México se mete por los ojos como el polvo, llama al espíritu a fuertes golpes de aldabón. ¿Por qué, entonces no se hace? Porque escribir teatro no es un arte, y cuando lo es no es sólo arte; porque escribir teatro no es un simple ejercicio de la imaginación o del sentimiento. Porque en el teatro sólo puede inventarse con la verdad, y la verdad es expresión, es pasión y es fascinación.<sup>32</sup>

Noto en la cita anterior un tono positivo respecto de la verdad, donde Usigli enlaza la problemática en cuanto a la composición teatral de principios del siglo XX y aquella necesidad de que el trabajo del dramaturgo se centre en la observación detenida sobre la realidad, siempre que sea capaz de identificar los momentos susceptibles de ser llevados al plano escénico y no la totalidad de ella.

No obstante, en otro momento, la verdad para Usigli adquiere un tono negativo cuando incorpora el concepto de “mentira” dentro de su reflexión, como ocurre en su ensayo “Epílogo a la hipocresía del mexicano”, donde expresa:

La verdad de México es una larga obra de las mentiras mexicanas. En sus fases de eclipse va acumulando poder hasta que explota un día. Entonces sobrevienen los crímenes pasionales, los infanticidios, los uxoricidios, el asesinato político o, modestamente, una revolución. Podría decirse que la verdad mexicana es una verdad al vapor.<sup>33</sup>

Al referirse el dramaturgo con que la verdad en México es una “verdad al vapor”, sugiere lo que propone en obras como *El gesticulador* y las *Coronas*: los pilares sobre los que se construye la historia y la identidad nacional son endeble, por una parte, porque un grupo de poder elabora dichas verdades para beneficio de sus intereses particulares; y, por otro lado, el mexicano las acepta sin cuestionarse demasiado al respecto.

Tal ambigüedad y la dificultad de trazar una frontera definida entre lo que es la verdad y la mentira en Usigli, me llevan a rescatar las consideraciones de Peter R. Beardsell en su artículo “Los niveles de la verdad en *Corona de luz* de Rodolfo Usigli”, en donde considera que en la obra usigliana no existe únicamente un tipo de verdad, sino que se desarrollan distintos niveles de ella.

---

<sup>32</sup> Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, p. 32.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 458.

A lo largo del artículo, Beardsell se da a la tarea de identificar dichos niveles, específicamente en *Corona de luz*, y señala: “[...] Usigli dramatiza el procedimiento de crear ficciones para afirmar que la búsqueda de la verdad tiene más éxito cuando el investigador reconoce la relatividad de ésta”<sup>34</sup>. Es decir, a pesar de que Usigli expresa a través de sus piezas una búsqueda por “la verdad”, lo cierto es que no hay una definición única, acaso como tampoco hay una realidad histórica y social única, en la medida de que estas dependen del punto de vista desde donde se observen.

Es así como el primer nivel de verdad que identifica Beardsell es el de “verdad objetiva”, en la cual observa una separación entre el plano de la imaginación y la realidad, de manera que afirma: “[...] la existencia de una verdad objetiva independiente del uso de la imaginación resulta más difícil de aceptar como una realidad posible”<sup>35</sup>.

Lo anterior va de la mano con la cuestión antihistórica propuesta por Usigli, donde la literatura y la historia no necesariamente se oponen entre sí y bien pueden ser herramientas que enriquezcan la configuración del texto literario o del histórico. De ahí la importancia para Usigli de explicar en sus prólogos los anacronismos presentes en las *Coronas*, así como el recordatorio constante al lector de que se encuentra frente a una obra literaria que utiliza la historia como un recurso de configuración artística y no a la inversa.

Desde una postura histórica, Hyden White señala la utilidad de los recursos literarios como elementos importantes en la construcción del discurso histórico, por lo que afirma:

*Cómo* debe ser configurada una situación histórica dada depende de la sutileza del historiador para relacionar una estructura de trama específica con un conjunto de acontecimientos históricos a los que desea dotar de un tipo especial de significado. Esto es esencialmente una operación literaria, es decir, productora de ficción. Y llamarla así en ninguna forma invalida el estatus de las narrativas históricas como proveedoras de un tipo de conocimiento. [...] la codificación de los acontecimientos

---

<sup>34</sup> Peter R. Beardsell. “Los niveles de la verdad en *Corona de luz* de Rodolfo Usigli” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 12, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1983, p. 22.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 20.

en términos de tales estructuras de trama es una de las formas que posee una cultura para dotar de sentido a los pasados tanto personales como públicos.<sup>36</sup>

Dicha interrelación que puede existir entre la historia y la literatura permite que el historiador y el literato puedan construir su discurso de acuerdo con el interés que persiguen. Así, en Usigli y en las *Coronas* existe una crítica hacia la manera en que se ha construido la historia en México, por tanto, considero que la “verdad objetiva” es aquella que aporta datos históricos que nutre cada una de las piezas, pero si dichos datos se retiraran de ella, la obra perdería la significación y la verosimilitud que propician que el espectador se involucre en ella.

Otro nivel de verdad es la “verdad victoriosa”<sup>37</sup> y que se observa en algunos personajes quienes se saben rodeados de mentiras y esperan que, tarde o temprano, la verdad salga a la luz y triunfe sobre el ocultamiento al que se le ha sometido, lo que finalmente resulta inalcanzable, por ello Beardsell apunta:

Este aspecto más trascendental de la pieza es subrayado por la manera en que el dramaturgo disminuye la confianza del público en la supuesta realidad y los supuestos acontecimientos. [...] si a un historiador se le ve fabricar una mentira ante los ojos del público la historia misma se pone dudosa. La acción de esta pieza [se refiere a *El gesticulador*] sirve para dar énfasis a lo borrosa que es la frontera entre la realidad y la ficción.<sup>38</sup>

Justamente por lo anterior es que cada que Usigli construye personajes que son historiadores, éstos son personajes ficticios, es decir, no tienen un referente en la realidad como sí lo tienen Carlota de Habsburgo, Zumárraga o Cortés. Es así que César Rubio y Erasmo son presentados en *El gesticulador* y en *Corona de sombra*, respectivamente, como historiadores para dejar en claro la construcción de una pieza artística y no un documento histórico, a la par de que, como se menciona en la cita anterior, se borra la línea entre la realidad y la ficción para dejar entrever la

---

<sup>36</sup> Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 115.

<sup>37</sup> Beardsell lo reconoce en Miguel, el hijo de César Rubio en *El gesticulador*, pero también puede observarse esta necesidad de una verdad victoriosa en Zumárraga en *Corona de luz* y en Erasmo en *Corona de sombra*. En lo que concierne a *Corona de fuego*, la discusión central de esta obra apunta al origen de lo mexicano y sobre quienes se construye este sentido de identidad; por ello Cuauhtémoc acepta sacrificarse y le vaticina a Cortés que su conquista no tendrá como resultado la victoria de España, sino el surgimiento de una nueva sociedad que ya no será española ni mexicana, lo cual para Usigli es la verdad victoriosa ante el reconocimiento de la diversidad que hay en la identidad del mexicano.

<sup>38</sup> Peter R. Beardsell, *op. cit.*, pp. 21-22.

crítica hacia el uso que se ha hecho de la historia en México, donde el Estado la ha matizado para su beneficio<sup>39</sup>.

Es a partir de esta premisa que Beardsell señala otro nivel más de verdad: la “verdad escénica”, la que permanece latente en el texto literario y se concretiza en el texto espectacular, al ser presentada ante el público que la acepta aunque resulte poco creíble la situación en el contexto de la realidad, y que específicamente se refiere a la serie de coincidencias que ocurren dentro de *Corona de luz* y que dan pie a la construcción del milagro a partir de las apariciones mariofánicas.

La verdad escénica entonces tiene que ver con la concepción de Usigli del teatro como reflejo de la realidad y a la que alude Beardsell como “espejos que deforman la imagen”<sup>40</sup>, una verdad presente únicamente en la puesta en escena, pero enlazada con los otros niveles de verdad, a los que se añade uno más, que es: la “verdad relativa”, considerada como una verdad no absoluta e indefinida, difícil de separar de la imaginación y con dificultad para ser percibida de manera inmediata.

Dicha verdad relativa depende del punto de vista que se adopte y será un punto de conflicto en las obras usiglianicas. Un ejemplo de ello ocurre en *Corona de sombra*, donde Erasmo acude al encuentro de la Emperatriz Carlota en busca de una verdad, de un algo más que le permita entender lo que ya sabe de la historia del Segundo Imperio en México. No obstante, la postura con la que llega al castillo es la de presentarse ante lo que considera los villanos de la historia oficial: los europeos que quisieron conquistar de nueva cuenta México y que fracasaron en el intento. Es hasta que escucha y conoce los recuerdos de Carlota, cuando cambia su postura sobre el Segundo Imperio y reconsidera su papel en la historia.

Es así que, siguiendo la línea de Peter R. Beardsell, coincido con su disertación sobre la existencia de distintos niveles de verdad y no de una verdad única en la obra de Usigli. De este modo, además de la verdad objetiva, la victoriosa, la escénica y la relativa, propongo un nivel más que bien pueden abarcar ya no sólo

---

<sup>39</sup> Precisamente eso es lo que dice Usigli en el prólogo de *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”. En “*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra”, p. 623.

<sup>40</sup> Peter R. Beardsell, *op. cit.*, p. 22.

las obras históricas<sup>41</sup> del dramaturgo, sino también las obras de corte social y también aquellas con temas políticos.

Considero entonces que existe una *verdad simbólica* en la dramaturgia usigliana, que si bien se relaciona estrechamente con la verdad relativa, pienso que la verdad simbólica abarca no sólo las distintas posturas que los personajes puedan tener sobre lo que consideran verdadero, sino que también forma parte de la configuración artística de la pieza.

Es decir, es una verdad de tipo poético que existe dentro de los límites de la obra y en donde se conjuga la imaginación y el realismo utilizados por el autor, donde el significado de la situación que transcurre tiene más relevancia, que el hecho de catalogar si lo ocurrido es verdad o mentira. Así, para Usigli, al no ser la verdad única e inmutable, su búsqueda deja al descubierto que en varias ocasiones se parte de una mentira, pero el resultado es de tal relevancia que la trasciende.

La verdad simbólica, entonces, es interpretable y guarda una estrecha relación con el lector de la obra, quien tendrá que involucrarse en la pieza y discernir cómo la realidad misma se encuentra construida desde aparentes verdades. Como ocurre al final de *Corona de luz*, donde Zumárraga tendrá que decidir si la escena donde Juan Darío muestra su tilma, oculta para los espectadores, es resultado de un milagro auténtico o del montaje planeado y que se ha salido de control

O el final de *Jano es una muchacha*, donde después del asesinato de Víctor a manos de su cuñada Eulalia, Marina y Felipe construyen una verdad que sirve para ocultar lo ocurrido, así como la doble vida que Víctor sostuvo entre la honorabilidad de ser un hombre de familia y la vida sórdida como dueño del burdel de su ciudad. En ambos casos, se encuentran latentes las mentiras sobre las que se construye una vida real, pero donde precisamente resulta más importante el significado de aquello que ha ocurrido.

Así, es posible que la propia búsqueda de la verdad en Usigli sea, por sí misma, un concepto simbólico, donde en la medida que una mentira guarde rasgos verosímiles, aporte la certeza necesaria para ir más allá de la realidad y encontrar el significado de lo mexicano, justamente como César Rubio le dice a su hijo:

---

<sup>41</sup> Me refiero tanto a las *Coronas* como a *El gesticulador*.

“Empecé mintiendo, pero me he vuelto verdadero, sin saber cómo, y ahora soy cierto”<sup>42</sup>.

Tanto en las piezas históricas y políticas como en las sociales, el dramaturgo muestra cómo la vida del mexicano se cimienta en un cúmulo constante de mentiras o de verdades a medias, cuyo descubrimiento no destruye realmente aquello que se ha construido, pero que permite crear un punto de reflexión sobre la realidad, su significado y en qué medida podría mejorarse la configuración de la sociedad.

No obstante, en la obra de Usigli, a menudo se muestra una inclinación del mexicano por elegir creer las mentiras, de ahí que la verdad simbólica que se construye dentro de los límites de la obra busque traspasarlos para que el lector entre en diálogo con la pieza y sea capaz de definir una postura crítica, relacionada con su realidad. Por lo que la verdad simbólica se convierte en el vehículo de la función social que Usigli considera debe tener todo dramaturgo, de poner sobre la mesa aquellos temas que conforman a un pueblo.

## 1.2. Los conceptos principales del proyecto usigliano

Hasta el momento he reflexionado sobre dos elementos importantes de la propuesta teatral de Usigli. Por un lado, la necesidad que encuentra el dramaturgo de que el teatro mexicano del siglo XX se cimiente en la realidad y, por otro, en la búsqueda y exposición de una verdad, principalmente simbólica y social que le permitan al escritor construir piezas que inciten a los lectores a la fascinación.

Si bien Usigli como artista aspira a la universalidad de su obra<sup>43</sup>, también es cierto que el público que tiene en mente al momento de escribir es el mexicano. Específicamente aquel que vive en la ciudad, al centro del país y de un nivel

---

<sup>42</sup> Rodolfo Usigli, *El gesticulador y otras obras de teatro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 63.

<sup>43</sup> Basta recordar la traducción a distintos idiomas de obras como *El gesticulador* y las *Coronas*, participando él mismo en la revisión de las versiones en inglés, francés e italiano. Una de las anécdotas que vale la pena rescatar es el manuscrito de *Corona de sombra* en inglés, que Usigli preparó para que George Bernard Shaw pudiera leer y darle su opinión sobre la obra. Tiempo después, Usigli recibiría una carta con comentarios positivos por parte del dramaturgo irlandés. Este encuentro fue documentado por el propio Usigli en un texto titulado: “Dos conversaciones con George Bernard Shaw”, publicado originalmente en la edición de Cuadernos americanos de *Corona de sombra* en 1947.

económico medio. Lo anterior tiene dos motivaciones, la primera radica en que justamente es la Ciudad de México y la condición económica de Usigli, las que influyen en dicha elección; y la segunda motivación tiene que ver con un fenómeno de exaltación y búsqueda nacionalista que muchos de los escritores, pensadores y artistas emprenden como producto de la Revolución mexicana de 1910. De esta manera, no sólo Usigli, sino personajes como Diego Rivera, Samuel Ramos y Octavio Paz, por mencionar algunos, se encuentran inmersos en un ejercicio de reflexión sobre el significado de la mexicanidad.

Usigli, por su parte, desarrolla desde el teatro y el ensayo los aspectos particulares que encuentra en el carácter y la sociedad en general, mismos que considera le impiden al mexicano desarrollarse plenamente como individuo, así como entender todas las afectaciones que su manera de ser limita el progreso social y cultural del país. Como menciono en el apartado anterior, el dramaturgo observa en el mexicano una falta de interés por aquello que lo rodea, una distancia que incide tanto en el desarrollo de un teatro mexicano auténtico, como en la construcción del proyecto de nación del siglo XX.

En *Anatomía del teatro*, Usigli elabora una analogía en donde compara al teatro con un ser humano que vive, respira y se mueve, en la que el escritor dramático forma parte de uno de los elementos que tiene mayor importancia dentro del quehacer teatral; así, Usigli considera que sin la figura del dramaturgo, el teatro sencillamente carecería de vida. De este modo explica:

Así 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.<sup>44</sup>

No es poca la responsabilidad que Usigli coloca sobre los hombros del escritor dramático, pues éste proporciona la materia prima de la que depende el éxito y el desarrollo del quehacer teatral, por ello resulta importante que los dramaturgos tengan una formación profesional, más allá de la intuición creativa, donde además

---

<sup>44</sup> Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, p. 31.

de leer y conocer el teatro clásico y contemporáneo, resultaba de suma importancia saber sobre las teorías y técnicas de composición dramática.

Como lo señalaba al inicio de este capítulo, una de las muchas aportaciones de Usigli a la literatura y a la educación mexicana es precisamente la creación de cursos sobre composición dramática que él mismo inaugura e imparte para la formación de nuevos escritores a nivel universitario. Dichas cátedras se desarrollan gracias al año en que Usigli estudia teatro en la Universidad de Yale y a su propio interés como investigador teatral independiente<sup>45</sup>.

Es así que a lo largo de distintos ensayos como el ya mencionado *Anatomía del teatro*, *Itinerario del autor dramático* o el prólogo a *Corona de sombra*, por mencionar algunos, Usigli define el perfil que debe poseer el escritor que desea escribir textos dramáticos. Esta propuesta surge desde una postura crítica, en la que Usigli observa una tendencia por parte de los escritores de aventurarse al teatro como si se tratara de un género literario menor, y que señala en “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática”, donde comenta:

Me ha tocado entrar en este mundo de fuego, de desgarramiento, de sangre y de parto que es el teatro, mientras escritores de mi generación, estimables en otras formas literarias, han perdido, y hecho perder al público, veinte años jugando a hacer teatro y, en puridad, asomándose tímidamente al teatro desde afuera.<sup>46</sup>

Por ello, Usigli establece una serie de características mínimas que considera debe reunir el escritor dramático, entre ellas se encuentran: el ser un excelente observador, con la sensibilidad necesaria para saber encontrar en la realidad las historias susceptibles de ser llevadas a escena; un amplio conocimiento e interés por el teatro, de ahí la importancia para Usigli por establecer la enseñanza formal de la dramaturgia<sup>47</sup>; y, finalmente, poseer una consciencia social, donde el teatro

---

<sup>45</sup> Es precisamente Usigli quien en el siglo XX realiza la primera historia del teatro en México titulada: *México en el teatro* (1932).

<sup>46</sup> Rodolfo Usigli, “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática”, p. 497.

<sup>47</sup> Si bien casi siempre se mencionan los cursos de la UNAM de Usigli como su intento de formar escritores dramáticos y cuya cátedra fue heredada a la que él consideraba una de sus mejores alumnas —Luisa Josefina Hernández—, también es destacable su intento de crear su propia escuela a la que llamó: Escuela de Teatro del Nuevo Mundo, que inició como proyecto en 1942 junto con Amalia Castillo Ledón, Enrique Uhthoff, Jean Malaquais y Seki Sano, pero que se concretizó hasta 1948. La escuela no duraría mucho tiempo, debido a la poca e irregular asistencia y a los problemas económicos del autor. Cf. Argentina Casas Olloqui, *Mi vida con Rodolfo Usigli. De secretaria a embajadora*, Editores Mexicanos

sea utilizado para beneficio de la sociedad, a partir de un compromiso por escribir desde la “verdad”, en los distintos modos en que Usigli la entendía y escribía.

Justamente, Guillermo Schmidhuber también lo observa: “Usigli se propuso y propone tres razones para ser dramaturgo: poseer una clara disposición para escribir teatro, tener la obstinada volición de querer ser dramaturgo y encontrar la vocación del llamado social para ser dramaturgo”<sup>48</sup>.

De este modo Rodolfo Usigli, más allá de los límites de la obra artística, desarrolla este ejercicio de observación social, a partir del cual pretende mostrar aquellos aspectos de la realidad que el mexicano elude. Por ello, parte de la voluntad del escritor de querer escribir piezas dramáticas con el pleno conocimiento de la teoría, junto con los aspectos de la realidad en los que quiere apuntar su postura crítica, precisamente como un llamado social que busca que el público reflexione y reaccione sobre las situaciones que le rodean.

En una entrevista a Luis G. Basurto se le pregunta sobre la manera en que Usigli consideraba debían ser los dramaturgos a lo que concluye:

Para él, el dramaturgo debía ser un testigo de su tiempo, de su época, que penetrara en la identidad del mexicano pero no por medio del folclor, no por medio de nada superficial sino mediante el conocimiento de la identidad mexicana, como Samuel Ramos estudió en la filosofía, como Octavio Paz en la literatura, en la narrativa o en la crítica. El ideal de Rodolfo Usigli para el teatro era aquel que proponía don Alfonso Reyes: ser universal. Es decir, hacer un teatro mexicano con acento universal, encontrar lo universal en lo mexicano, y lo mexicano en lo universal, fuera de todo folclor, y así penetrar en la realidad mexicana con un espíritu crítico, terrible, acerado [...].<sup>49</sup>

Lo anterior va de la mano con la pretensión de Usigli por crear un teatro mexicano que, sin importar en qué lugar fuese representado, pudiera identificarse por otros como tal y cuya propuesta trascendiera el aspecto local. Al final, esta búsqueda por la universalidad en lo mexicano no es exclusiva de Usigli, Octavio Paz la retoma en *El laberinto de la soledad* (1950), donde afirma: “El destino de cada hombre no es

---

Unidos, México, 2001, pp. 21-28. Y con Ramón Layera [ed.], *Rodolfo Usigli. Itinerario del intelectual y artista dramático*, INBA, México, 2011, pp. 124-165.

<sup>48</sup> Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Teatro e historia. Parangón entre Buero Vallejo y Usigli*, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, México, 1992, p. 21.

<sup>49</sup> En Mónica Peredo, “Usigli y la liberación del coloniaje cultural” en *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro: memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli, 1990 y 1991*, CITRU/INBA, México, 1992, pp. 190.

ya diverso al del Hombre. Por lo tanto, toda tentativa por resolver nuestros conflictos desde la realidad mexicana deberá poseer validez universal o estará condenada de antemano a la esterilidad”<sup>50</sup>.

Es así que ya no resulta única la postura usigliana por crear un teatro realista para mostrar que los conflictos del mexicano pertenecen al orden de lo universal, de ahí que su interés por reflexionar los temas nacionales permita comprender la universalidad del hombre mismo<sup>51</sup>. Sin embargo, no puedo dejar de observar el centralismo con el que Usigli desarrolla sus obras, pues resulta innegable la influencia del contexto propio del autor.

Al pensar en las obras políticas, históricas y sociales de Usigli, como he mencionado con anterioridad, todas tienen el mismo eje: se desarrollan o aluden a la Ciudad de México. Es el caso de *La función de despedida* cuya trama se ubica en un lugar de provincia, pero donde sus personajes principales se encuentran de paso, pues han desarrollado su carrera y su vida en la ciudad; al igual que en *Jano es una muchacha*, donde la protagonista estudia en la capital y regresa a su hogar ubicado en provincia; o bien, *Las madres* donde la trama ocurre totalmente en una vecindad de la Ciudad de México.

Es así que a pesar de que el teatro de Usigli aspire a la universalidad, resulta innegable que la función social que atribuye al dramaturgo como parte del ejercicio creador, se encuentren centrados en la crítica sobre la sociedad de la que el escritor

---

<sup>50</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 3ª. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 187.

<sup>51</sup> No es casualidad que el pensamiento de Usigli y Paz confluyan entre sí, pues si bien es cierto que hay una marcada influencia de la obra del dramaturgo en *El laberinto de la soledad*, particularmente de *El gesticulador* y que es mencionado en el ensayo de “Máscaras mexicanas”. De acuerdo con Ramón Layera, Usigli conoce a un joven Paz en 1938 en la Ciudad de México con quien siente afinidad al compartir perspectivas literarias e intelectuales, relación que se cultiva por coincidir en puestos gubernamentales hasta que los termina de unir la actividad diplomática de ambos en los años de 1945 y 1946, cuando trabajan juntos como segundo y tercer secretario en la embajada mexicana en Francia. Ambos mantienen el contacto vía epistolar hasta 1968, cuando Paz le envía una carta al dramaturgo sobre la situación del movimiento estudiantil de aquel año y le pide que tome una postura a favor de ellos y en contra de las acciones cometidas por el Estado en Tlatelolco, para lo cual lo insta a renunciar a su puesto diplomático de la misma manera que lo hizo él en señal de protesta. La respuesta negativa del dramaturgo termina definitivamente con la relación y el contacto entre ambos. Dicha carta debe encontrarse en el Archivo personal de Usigli resguardado en la colección *Havighurst Special Collections Library* de la Universidad de Miami en Oxford, pero no ha sido publicada. Cf. Ramón Layera, “Bitácora de una amistad conflictiva, pero profunda: correspondencia entre Usigli y Paz” en *Rodolfo Usigli. Itinerario del intelectual y artista dramático*, CITRU-CONACULTA, México, 2011, pp. 181-183.

forma parte. De ahí que la necesidad de Usigli por la búsqueda de la verdad y por la creación de un teatro realista en México, parta de una reflexión sobre la manera de ser del mexicano, de este modo señala:

El mexicano es un ser susceptible, orgulloso, que suda amor propio, celoso como un moro mejorado por un español y con una sensibilidad refractaria a la verdad. Se jacta de ser sincero y de decir la verdad, pero no permite que se la diga nadie a él. Cuando alguien se la dice, él pone el remedio con ser muy hombre. Golpea, y no sabe que cuando golpea está golpeando a la verdad. No sabe que la verdad crece y se manifiesta y alcanza toda su belleza a golpes. Como el orangután del cuento de Poe, que mata porque tiene miedo y embute a medias un cadáver en una chimenea para ocultar su crimen, el mexicano completa la verdad, la perfecciona mientras mejor cree encubrirla.<sup>52</sup>

Lo anterior guarda relación con la crítica que hace Usigli sobre la razón principal del por qué el teatro no ha podido prosperar en México como una de las expresiones artísticas más importantes, pues observa que dentro de la naturaleza del mexicano, donde hay una falta de fascinación ante cualquier situación que lo empuje a pensar y experimentar sentimientos y sensaciones, resulta ser uno de los grandes impedimentos para que esto ocurra.

En este punto, considero que existe un eje más dentro de la función social del dramaturgo: el permitir que a través de su pieza, el lector y la sociedad puedan respirar por las “heridas”, como señala Usigli en “Epílogo a la hipocresía del mexicano” donde afirma:

[...] he escrito alguna vez que en los países de difícil destino, como México, es preciso abrir el teatro como una herida, “para que todas las represiones, todos los silencios, toda la inferioridad ambiciosa de una raza en proceso de crearse a sí misma, todos los sentimientos perdidos, corrompidos en la oscura entraña de una nacionalidad entre dos sombras, puedan, al fin, *respirar por la herida*”. Cuando exista un teatro mexicano capaz de expresar a México sin falso pudor y sin color falso, será porque todos los engranes de la maquinaria están fabricados, puestos y sincronizados en su movimiento. Será porque exista México como una unidad y no como un caos del espíritu.<sup>53</sup>

De este modo, a la analogía inicial donde Usigli afirma que el poeta dramático es la respiración y la sangre del teatro, se agrega este concepto de herida que considero agrega un matiz de sufrimiento dentro de la poética usigliana. En *Anatomía del*

---

<sup>52</sup> Rodolfo Usigli, “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano”, p. 455.

<sup>53</sup> Rodolfo Usigli, “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática”, p. 497.

*teatro* no adjetiva de ninguna manera el tipo de respiración que implica el crear piezas teatrales, pero en la cita anterior sugiere que dicha respiración no es calmada y la sangre que corre a través del teatro tampoco es apacible, sino que surge de un acto de violencia.

Por tanto, podrían identificarse heridas históricas, políticas y sociales dentro de la obra de Usigli y que a través de las piezas dramáticas existe un intento por suturarlas. Así, en las obras históricas la herida surge de un enfrentamiento e intento de conquista por parte del europeo como ocurre en la trilogía de las *Coronas*; en las obras políticas, ésta se forma a partir de la demagogia y de los intereses particulares en la lucha por el poder; en tanto que, en las obras sociales, la herida es el reflejo de cómo el contexto influye en la vida cotidiana de los mexicanos.

No es de extrañar que el concepto de herida se encuentre relacionado a otro término muy recurrido por Usigli dentro de sus obras: el de sacrificio. Los ejemplos de sacrificio en Usigli son diversos y amplios, por un lado lo podemos observar en *Corona de fuego*, donde el dramaturgo retrata a Cuauhtémoc como un héroe trágico quien ha aceptado que la guerra contra los españoles está perdida, pero que esto no implica un triunfo total para el enemigo, sino el inicio de una sociedad nueva y distinta de la que conocen y para la que es necesario su sacrificio, así la sociedad mexicana emerge de la convergencia entre mexicas y españoles<sup>54</sup>, pero que no termina por ser ni la una ni la otra.

Otro ejemplo está en *Corona de sombra* con el personaje de Maximiliano, a quien también se le retrata como un gobernante dispuesto a sacrificarse en beneficio de un país que no es el suyo, pero al que ha adoptado como propio. Incluso en esta obra Usigli compara a Maximiliano con la imagen de Cristo, al considerar que existe una semejanza casi divina en el acto del príncipe austriaco de

---

<sup>54</sup> Hay un diálogo en *Corona de fuego* donde Cuauhtémoc le dice a Cortés: “Pero entre tú y yo queda, Malinche, / una lucha sin fin, porque tú dices / que eres la verdad que Dios, tu Dios, te inspira, / y triunfas y derrotas y avasallas / y creo que lo que dices es mentira. / Y yo, que pierdo todas las batallas, / sé que habrá de surgir en el futuro / la nación mexicana por que muero”. Rodolfo Usigli, “Corona de fuego” en *Teatro completo*, vol. II, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, p. 834.

saber que sólo el derramamiento de su sangre podría salvar a México del asedio europeo, lo que podría concretar finalmente su independencia<sup>55</sup>.

Mientras en las obras históricas los sacrificios vienen de parte de un hombre dispuesto a entregar la vida por su nación, en las piezas sociales este sacrificio ocurre en la esfera privada y lo realizan las mujeres, como en el caso de *Las madres*, donde Julia es, precisamente, una madre dispuesta a sacrificar sus necesidades y comodidad por el bienestar de su hijo, sin importar que esto implique tolerar el acoso por parte de hombres que quieren aprovecharse de su necesidad económica o dejar de lado su vida amorosa.

Algo similar ocurre en *Jano es una muchacha* con el personaje de Eulalia, que ha renunciado a formar su propia familia para quedarse con la de su hermana y criar a su sobrina, o en *La función de despedida*, donde la madre de Marina permite que la actriz Victoria Muro se lleve a su hija como pupila. Los sacrificios en la esfera privada, entonces, adquieren un tinte sagrado, donde los personajes femeninos sufren por la pérdida de aquello que sacrifican, pero enmarcando que el beneficio será superior.

Es así que, a través del teatro, Usigli busca encontrar alivio para aquellas heridas sobre las que se construye una nación y el medio por el que una sociedad puede obtener un respiro. Inclusive el dramaturgo ideal para el autor también se encuentra comprometido con su causa, por lo que se ve expuesto a su propio sacrificio al dejar justamente los pulmones y el corazón en el teatro.

Considero que el propio Usigli tenía una concepción de sí mismo como un escritor que se sacrificó para crear un nuevo sistema de construcción teatral, al afirmar: “Lo que me define es que, en esta cuestión del teatro, yo he dado sangre y no he ganado dinero”<sup>56</sup>. Este no será el único comentario hecho por él sobre la certeza de saberse un buen escritor, con una propuesta intelectual y creativa

---

<sup>55</sup> En *Corona de sombra*, Usigli pone en voz de Maximiliano: “Sería demasiada vanidad, Tomás, pensar que nuestros nombres vivirán tanto y que resonarán en el mundo por los siglos de los siglos. No. El hombre muere a veces a semejanza de Cristo, porque está hecho a semejanza de Dios. Pero hay que ser humildes”. *Ibidem*, p. 219.

<sup>56</sup> Rodolfo Usigli, “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática”, p. 497.

elevada, pero que de alguna manera se siente sobrepasado por la política y por quienes tenían en sus manos la difusión de sus obras.

En la entrevista que sostiene con Bernard Shaw en 1944, le comunica al escritor irlandés:

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 peculiarmente negativas que prevalecen en México, y cuatro editadas. Por otra parte, tengo treinta y nueve años y no encuentro en mi propio país a nadie cuya obra dramática pueda imponerme respeto. En una forma sutilmente peyorativa, los críticos mexicanos han asociado mi nombre al de usted, desviados, sin duda, por las circunstancias de que la mayor parte de mis piezas están precedidas, o seguidas, por extensos ensayos sobre cuestiones sociológicas, políticas e históricas más o menos consistentes con los temas de aquéllas.<sup>57</sup>

No obstante, en una conferencia que dio a propósito del Congreso de Escritores Latinoamericanos en 1967 en la Ciudad de México, ya con 62 años de edad, el mismo Usigli afirma:

Ya estas citas señalan claramente dos funciones vitales, y vitalicias, en el escritor: la humana y la social en compañía, y la otra, en soledad. Pero si atendemos el sentido del adjetivo “social” en este caso, la paradoja hace su entrada en escena y afirma que la función social del escritor consiste en ser antisocial. [...] Abogados del diablo para la sociedad del momento, pero abogados del hombre para el hombre de todos los tiempos.<sup>58</sup>

A partir de la cita anterior, Usigli expone una característica inherente del escritor, que es la crítica social. No basta con observar la realidad y exponerla, es necesaria desde la perspectiva del autor mostrar un punto de vista, que motive en el lector el diálogo con la obra, con el referente al que alude y con su realidad, de este modo el lector mismo desarrollaría su propia consciencia crítica.

Sin embargo, no puede negarse que todas estas consideraciones alrededor del concepto que Usigli tiene sobre el quehacer social del dramaturgo, se encuentren relacionadas a un proyecto propio de construcción nacional. De ahí su

---

<sup>57</sup> Rodolfo Usigli, “Dos conversaciones con George Bernard Shaw” en *Corona de sombra*, Cuadernos americanos, México, 1947, p. 191.

<sup>58</sup> Las citas a las que se refiere son una de Antonio Caso a propósito de la muerte de Salvador Díaz Mirón: “San Agustín [...] nos habla de los discursos con cascos. Y es un discurso con casco justamente el único que puede pronunciarse ante la fosa que recibe hoy a Salvador Díaz Mirón”; y una de Leopoldo Lugones: “Un poeta es un hombre que hace lo mismo que todos y que además hace versos”. Rodolfo Usigli, *La función social del escritor*, Paso de gato (Cuadernos de Ensayo Teatral, 28), México, 2018, pp. 5-6.

necesidad de construir un teatro mexicano diferente al que se conocía, la elección de temas abordados en sus obras y toda la serie de conceptos que desarrolla alrededor de su propuesta poética.

Con la crítica que desarrolla en las piezas históricas y políticas, muestra un panorama de la realidad que puede ser cambiado en beneficio de la idea de progreso social en el México del siglo XX. De este modo, insiste:

Su función social [la del escritor] consistiría, si puedo reiterarlo, en escribir, en escribir bien, en escribir bellamente; en reproducir en escala artística —y uso el adjetivo en su connotación más levantada— la imagen del hombre como es y de los conflictos que lo acosan, así como la del hombre político —que suele ser compendio de su país— y de sus conflictos con el mundo. Y al hombre de todos los días sugerirle, nada más sugerirle, la idea de un bien posible salido, eso sí de él mismo.<sup>59</sup>

De ahí que el dramaturgo encuentre los temas propicios para provocar en el lector un interés activo ante una propuesta artística, como he mencionado a lo largo de este capítulo. Sin embargo, la propuesta usigliana no deja de lado el ámbito social, donde expone que aquello que ocurre en las piezas políticas e históricas, suceden en la vida cotidiana, formando parte de la esencia del mexicano quien, en tanto no cambie en la esfera privada, difícilmente lo hará en la esfera pública.

Donde, además, involucra e incluye principalmente a las mujeres, como formadoras de la sociedad, de manera que adquiere un papel fundamental ante los ojos del autor. Así, en los siguientes capítulos desarrollaré de forma más puntual el análisis de las piezas sociales: *Jano es una muchacha*, *Las madres* y *La función de despedida*, donde Usigli enmarca tres momentos en la vida de las mujeres: el de la mujer joven, la madre y la mujer independiente, con el fin de visibilizar que no únicamente los hombres inciden en la construcción del México moderno, sino que también las mujeres participan desde el núcleo y desde el que se enmarcan los cambios sociales del siglo XX.

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 36.

## Capítulo 2. La hipocresía en la sociedad mexicana en *Jano es una muchacha*

Como he comentado en el capítulo anterior, los personajes femeninos en la obra de Usigli tienen mayor actividad en las piezas de corte social. Es en ellas donde la imagen de la mujer no siempre se reduce a un personaje incidental o complementario, sino que su protagonismo y construcción son complejizadas por el dramaturgo, aunque en apariencia el retrato sobre ellas se encuentre dentro de los roles sociales establecidos.

Si se piensa en la propuesta de Usigli como un proyecto artístico que pretende encaminarse a la construcción de una identidad nacional, considero que así como el dramaturgo propone nuevos pilares históricos en las *Coronas* o expone los defectos de la política en las *Comedias impolíticas*, en las piezas sociales reflexiona y mantiene una postura crítica desde la base de la sociedad mexicana.

Y justo es en el ámbito privado en que la mujer puede tener un desarrollo y acción más definida, como considera Olga Martha Peña Doria:

Rodolfo Usigli fue un profundo conocedor de la mujer mexicana y supo retratarla con mucha nitidez. Durante las primeras cuatro décadas del siglo XX en México, el teatro presentó conflictos de familia en donde la mujer es el eje de la acción dramática. Para el dramaturgo, el teatro era un medio de cambio social y desde ahí luchaba por presentar situaciones de una sociedad en proceso de cambio [...]<sup>60</sup>

Sin embargo, resulta importante señalar que Usigli no está pensando en todas las mujeres mexicanas, sólo en aquellas que se mueven en la Ciudad de México, la razón de ello radica en el proceso de modernización y cambios sociales que tienen mayor visibilidad en la capital del país durante la primera mitad del siglo XX. Por tanto, su propuesta dramática parte de la observación detenida de todo el entorno social, a partir del cual reflexiona sobre su comportamiento, carácter y dinámicas en general, donde encuentra que la participación femenina no es pasiva.

En el presente capítulo reflexionaré sobre el reflejo de los cambios sociales dentro de la sociedad mexicana a partir de la obra *Jano es una muchacha*, cuyo eje

---

<sup>60</sup> Olga Martha Peña Doria, “Rodolfo Usigli y su relación con la primera generación de dramaturgas mexicanas” en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consultado en: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rodolfo-usigli-y-su-relacion-con-la-primera-generacion-de-dramaturgas-mexicanas/html/4f7f0e43-b1dd-44b7-90e4-c07afc6aa368\\_2.html#:~:text=Este%20autor%20tuvo%20una%20excelente,dramat%C3%Bargica%20de%20otras%20escritoras%20mexicanas.](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rodolfo-usigli-y-su-relacion-con-la-primera-generacion-de-dramaturgas-mexicanas/html/4f7f0e43-b1dd-44b7-90e4-c07afc6aa368_2.html#:~:text=Este%20autor%20tuvo%20una%20excelente,dramat%C3%Bargica%20de%20otras%20escritoras%20mexicanas.)

principal es aquel que se ha mantenido como una constante a lo largo de toda la propuesta dramática usigliana: la hipocresía del mexicano, donde a propósito de la sexualidad, Usigli cuestiona la doble moral de la sociedad como una lucha interna entre el deseo de progreso, representado por la juventud, y la confrontación con la tradición.

En *Jano es una muchacha* se muestra una faceta de las mujeres donde se colocan bajo el reflector los estereotipos latentes dentro de la sociedad mexicana en los que las figuras femeninas son vistas y tratadas como objetos de satisfacción para los hombres, desde donde ellas han encontrado una forma de manejar el poder, desde la perspectiva de Usigli.

Resulta importante señalar desde este momento que aunque el autor realiza un retrato de las problemáticas mexicanas, los personajes femeninos han sido contruidos desde una visión masculina, que sí estaba consciente de los cambios del siglo XX, pero que en comparación con la época actual no resultan transgresores, sin embargo, su aporte se encuentra en la señalización de los cambios que ocurrían dentro del núcleo social.

## 2.1. La visión del mexicano desde lo privado

*Jano es una muchacha* fue escrita a principios de 1952<sup>61</sup> y estrenada en el Teatro Colón de la Ciudad de México el 20 de junio del mismo año<sup>62</sup>. A diferencia de otras obras de Usigli, la representación de esta pieza fue un éxito para el dramaturgo, pues como él mismo señala tres meses después: “[...] exceptuados los reventadores por invitación de la noche de estreno, encontré que el público, en

---

<sup>61</sup> Aunque en el prólogo a esta obra, Usigli señala: “La idea de esta pieza no es nueva —ni siquiera para mí—. Tiene diez años de rodar por los rincones más silenciosos de mi cabeza, y sólo en las últimas semanas, con una angustiosa graduación, parece haber empezado a cobrar forma dramática”. Rodolfo Usigli, “*Jano es una muchacha*”, p. 696.

<sup>62</sup> Cf. Rodolfo Usigli, *Jano es una muchacha* en *Teatro completo*, vol. II, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, p. 389. Todas las obras estudiadas en esta investigación —*Jano es una muchacha*, *Las madres* y *La función de despedida*— corresponden a esta edición, por lo que en adelante señalaré entre paréntesis el número de página de la cita.

general, reaccionaba maravillosamente y ha seguido haciéndolo durante cerca de doscientas representaciones”<sup>63</sup>.

Esta obra, forma parte de las piezas de carácter social, donde el tema político e histórico pasan a un segundo término y se plantea una reflexión desde la esfera privada del mexicano. Al momento del estreno de *Jano es una muchacha*, Usigli ya había escrito *El gesticulador* y había ocurrido el incidente de la representación en Bellas Artes que le llevó a la censura; de igual forma ya había sido escrita y representada por segunda ocasión *Corona de sombra*, bajo la dirección de Seki Sano en 1951; y en ese mismo año se había estrenado *El niño y la niebla*, pieza cuyo éxito le ameritó una adaptación al cine en 1953 con la dirección de Roberto Gavaldón y con Dolores del Río en el papel principal<sup>64</sup>.

Es decir, para el año de estreno de *Jano es una muchacha*, Usigli ya era un dramaturgo conocido por el público, no sólo por su calidad artística sino también por la polémica que desataba la crítica impresa en sus obras, de manera que no fue de extrañarse que su pieza tuviera el foco de atención, sobre todo por el hecho de escribir una obra en donde la temática principal era la sexualidad en la sociedad mexicana.

Precisamente en el cartel de presentación de aquel año, tanto la obra como el dramaturgo fueron publicitados del siguiente modo: “Consagrado como el mejor autor dramático de México por su discutida comedia *Jano es una muchacha*”<sup>65</sup> y, al igual que en muchas de las piezas usiglianias, fue severamente criticado por presentar en escena justamente la doble moral con la que se maneja el mexicano. Fue tal el escándalo de esta pieza, que inclusive la puesta en escena fue anunciada como “no apta para menores ni señoritas”<sup>66</sup>.

Es claro que un sector de la sociedad mexicana, al menos los medios de comunicación más populares de la época buscaban la censura de la pieza para

---

<sup>63</sup> Rodolfo Usigli, “Adenda después del estreno” en *Teatro completo*, vol. 3, p. 727.

<sup>64</sup> Guillermina Fuentes Ibarra, “Cronología de Rodolfo Usigli (17 de noviembre de 1905–18 de junio de 1979)” en *Rodolfo Usigli. Itinerario del intelectual y artista dramático*, INBA, México, 2011, pp. 38-39.

<sup>65</sup> Guillermina Fuentes, *op. cit.*, p. 41.

<sup>66</sup> Armando de María y Campos, “*Jano es una muchacha* de Rodolfo Usigli, no apta para menores, llena la sala del Colón” en *Novedades*, México, 26 de junio de 1952. Consultada en línea en el Sistema de Información de la Crítica Teatral del CITRU, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura: [https://criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?ID=935](https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=935).

desalentar la asistencia de las personas al teatro, al menos así lo muestra una reseña fechada el 26 de junio de 1952:

La pieza de Usigli no gustó ni tantito así —señalando lo negro de una uña— al hombre de la calle, a ese que nos encontramos en las oficinas, en los autobuses, en los cafés. Tampoco a la mujer de hogar que concurrió a la función de estreno y que francamente rechazó el argumento y muchos de los personajes.<sup>67</sup>

Lo apresurado del juicio a propósito del estreno sugiere que la obra era considerada de mal gusto y se esperaba su fracaso, pero como he señalado al inicio de este apartado, el propio Usigli da cuenta del éxito sobre el que Argentina Casas cuenta:

Fue un gran acontecimiento y un gran escándalo en la historia del teatro mexicano. Todos los periódicos y revistas publicaron fotos, críticas, alabanzas, injurias de diferentes matices. La más fuerte dijo que el Teatro Colón era una cloaca. Como también la prohibió la Iglesia, con todo esto quedó garantizado el éxito total, pues noche a noche se llenaba la luneta, palcos primeros, palcos segundos, tercer piso y galería. [...] Yo me quedaba en la sala y llegué a aprenderme la obra casi de memoria, pues duró ocho meses. [...] En el mes de septiembre llovió tanto que todo el centro se inundó, especialmente 16 de septiembre esquina con Bolívar, donde estaba el teatro, el agua llegó hasta el foso del teatro, así que se tuvieron que suspender otra vez las funciones. Aun así, la gente atravesaba la calle inundada enrollándose los pantalones y llegaban a pedir sus boletos.<sup>68</sup>

Si bien es posible que el retrato de un burdel y del ambiente de la prostitución de manera directa fue lo que llamó la atención del público, lo cierto es que *Jano es una muchacha* consiste en una pieza donde Usigli logra conjugar los elementos de una obra comercial para atraer público, sin dejar de lado su propuesta artística.

No obstante, es probable que el éxito comercial llevara a la crítica a subestimar esta obra, ejemplo de ello es la reseña de Armando de María y Campos que he mencionado con anterioridad, donde agrega:

Con tan diversos y peligrosos elementos, Rodolfo Usigli ha compuesto un melodrama, una folletinesca pieza de teatro, en la que abundan las escenas bien construidas, que interesa de principio a fin, aunque no siempre satisfaga al espectador de buen gusto, ni acabe de gustar al hombre de la calle y a la mujer “de su casa”.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> *Idem.*

<sup>68</sup> Argentina Casas Olloqui, *op. cit.*, pp. 171-172.

<sup>69</sup> Armando de María y Campos, *op. cit.*

Independientemente de que la intención del crítico fuera desacreditar la pieza y al dramaturgo con su reseña, llama la atención cómo en un ámbito formal ocurre una constante respecto a la manera en cómo se había leído esta obra al catalogarla como un melodrama, como también la considera el investigador Guillermo Schmidhuber en su libro *Apología de Rodolfo Usigli*:

En años posteriores, Usigli volvió a escribir en el género melodramático. En 1952 presentó *Jano es una muchacha*, sobre el sexo y la hipocresía sexual. La perfección del primer acto y el clímax del segundo son testimonios de la mejor dramaturgia usigliana; sin embargo, el alargamiento de la trama con el tercer acto y su menor tensión escénica disminuyen la efectividad de la pieza.<sup>70</sup>

De cierta manera resulta comprensible dicha consideración, pues en apariencia la trama de *Jano es una muchacha* es sencilla: una muchacha de clase burguesa quien descubre que su padre —Víctor—, un respetable notario quien es visto como un hombre que ha llevado una vida ejemplar después de la muerte de su esposa, resulta ser el dueño de un burdel. Al final, a modo de una comedia de enredos, las verdades ocultas quedan descubiertas, Víctor muere a manos de Eulalia —su cuñada—, en tanto su hija toma posesión de sus bienes y accede a casarse con Felipe, amigo de su padre.

Si se compara la pieza con la definición de melodrama, varias características de *Jano es una muchacha* apuntan a que pertenezca a este subgénero. No obstante, de acuerdo con Patrice Pavis, el melodrama se define como:

[...] una obra popular que, mostrando a los buenos y a los malos en situaciones terroríficas o enternecedoras, quiere emocionar al público sin grandes dispendios textuales, pero con un gran despliegue de efectos escénicos [...] con una estructura dramática que encuentra sus raíces en la tragedia familiar y en el drama burgués.<sup>71</sup>

La obra de Usigli sin duda contiene una tragedia familiar y podría considerarse que el empleo del tema sexual podría ser un recurso efectista, además pareciera que existe una dicotomía: los buenos se encuentran en la casa de Víctor y los malos en el burdel, en tanto la situación terrorífica podría ser el hecho de que una jovencita

---

<sup>70</sup> Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Apología de Rodolfo Usigli. Las polaridades usigianas*, Universidad de Guadalajara, México, 2005, p. 76.

<sup>71</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Paidós, España, 1998, p. 286.

de buena familia —Mariana— es atraída al burdel y es exigida por el dueño, quien resulta ser su padre.

Pero pese a los elementos melodramáticos que utiliza Usigli en la obra, la construcción de los personajes carece de las características que el mismo Pavis apunta:

Los personajes, claramente divididos en buenos y malos, no tienen la posibilidad de ninguna opción trágica; están repletos de buenos o malos sentimientos, de certezas y evidencias sin contradicciones. Sus sentimientos y sus discursos, exagerados hasta el límite paródico, favorecen en el espectador una identificación fácil y una catarsis barata.<sup>72</sup>

Y concluye:

[...] el melodrama vehicula abstracciones sociales, oculta los conflictos de su época, reduce las contradicciones a una atmósfera de miedo ancestral o felicidad utópica. Género traidor a la clase que era, al parecer, su destinatario —el pueblo—, el melodrama sella el orden burgués que acaba de ser establecido al universalizar los conflictos y los valores y al intentar producir en el espectador una «catarsis social» que desactiva toda posibilidad de reflexión o de protesta pero que, al menos, está al alcance del pueblo.<sup>73</sup>

Es así que en la obra, los personajes muestran una característica que alude al dios latino que da nombre a la pieza: Jano, el cual posee dos rostros, así como la cualidad de mirar en dos direcciones opuestas, como abordaré con mayor detenimiento en el siguiente apartado. Por ello, los personajes difícilmente pueden encasillarse en buenos o malos como podría ocurrir en el melodrama, pues todos poseen al mismo tiempo virtudes y vicios, con una marcada contradicción entre lo que proyectan y sus acciones: Marina, considerada una hija virtuosa y bien educada dentro de los estándares de la moral, acude por la noche al burdel para seducir y burlarse de los asistentes; Felipe Regla, escritor de mundo y aficionado a las casas de citas, tiene el deseo de sentar cabeza y casarse con Marina-Mariana con el anhelo de una vida de hombre intachable; Víctor, como lo he mencionado con anterioridad, es un notario recto con una vida ejemplar ante la sociedad, pero en secreto es dueño del burdel del pueblo; y Eulalia, la tía de Marina, es una mujer fiel a su amor de juventud que ha preferido no casarse para mantenerse a lado de Víctor

---

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>73</sup> *Idem*.

y su hija, pero que al ver el otro rostro de Víctor y ver descubiertas sus mentiras lo mata a sangre fría.

Estas dualidades hacen de *Jano es una muchacha* una obra que dista de ser un drama, donde los recursos utilizados por Usigli le permiten construir y exaltar su crítica a la hipocresía presente en el círculo familiar que, al igual que ocurre en *El gesticulador*, se lleva hasta las últimas consecuencias.

Con respecto de la última cita de Pavis, no considero que el dramaturgo trate de ocultar los conflictos de su época, al contrario, justamente aborda el tema de la sexualidad sin censura a sabiendas de que el público se siente atraído por él, pero que no está dispuesto a reconocerlo, como señala en el prólogo a *Jano es una muchacha*:

Disfrazado a menudo de amor, envuelto más tarde en celofán psicoanalítico y atado con hilos de sueños, el sexo, en fin, es tan cotidiano en el teatro como en la vida. ¿Y qué? Esta recurrencia que tiene en la poesía dramática carece de solución, igual que en el mundo, aunque en el mundo el sexo sea en rigor un procurador de más hijos que goces, de más torturas e incertidumbres que guirnaldas de gloria o placeres perdurables. Pero, así como su solución media en la vida consiste en su pleno ejercicio, en el teatro consiste en su *expresión*, no en su disfraz.<sup>74</sup>

Por tanto, analizar *Jano es una muchacha* más allá de la etiqueta de melodrama, permite profundizar en la crítica de Usigli, que intenta trascender el sentido instructivo que tiene este tipo de obras, es decir, la pieza no busca aleccionar sobre la moral a seguir, sino que muestra el problema de que la hipocresía sea una conducta constante y que permea en todos los vértices de la vida del mexicano.

Como he propuesto en trabajos anteriores<sup>75</sup>, el entendimiento de la obra de Usigli adquiere mayor profundidad en la medida que es leído en conjunto de los prólogos que el propio autor escribe de sus piezas, ya sea porque expone la lógica dentro de sus elecciones artísticas, porque muestra el contexto donde se insertan sus obras o porque responde a la crítica que recibe.

En el caso de *Jano es una muchacha*, son tres los prólogos que Usigli escribe a propósito de ella: el “Prólogo” fechado en febrero de 1952 y en el que el

---

<sup>74</sup> Rodolfo Usigli, “*Jano es una muchacha*. Prólogo”, p. 700.

<sup>75</sup> Cf. Karina Posadas Torrijos, “El prólogo como fundamento artístico de *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli” en *Humanística. Revista de estudios literarios*, año 2, no. 2, México, enero 2021, pp. 33-47.

dramaturgo explica las ideas alrededor de la construcción artística de la pieza; la “Adenda después del estreno”, de septiembre del mismo año, que surge como una apología donde se defiende y reflexiona sobre los ejes en que se están apoyando las críticas hechas a la obra; y, finalmente, “Recado final sobre *Jano es una muchacha*”, escrita nueve años después (febrero de 1961), cuando Usigli ya era embajador en Líbano, donde cuenta cómo se ha topado con los personajes de su obra en aquel país, lo que lo lleva a marcar otra constante en toda su obra: la realidad supera la ficción y la universalidad presente en el teatro mexicano que su propuesta artística persigue.

Por ello, a lo largo del análisis de *Jano es una muchacha*, resulta imprescindible leerla en conjunto con los prólogos, por la extensión tan valiosa que aportan con respecto a la visión artística de Usigli, así como la crítica contenida en su dramaturgia y el diálogo que el autor sostiene con otros textos, en este caso, la relación intertextual que ocurre con la obra de Octavio Paz<sup>76</sup>, pues en los años en que se escribe la obra ambos intelectuales intercambiaban cartas y telegramas<sup>77</sup>, quienes, pese a la diferencia de edad, habían entablado una admiración mutua e interés por la perspectiva y opinión de la producción literaria del otro.

Al respecto, Layera señala:

Las cartas muestran que ambos escritores se esmeraron por cultivar esa amistad, en gran parte debido a su condición de escritores y empleados del servicio diplomático, pero en gran medida, a las marcadas afinidades intelectuales y literarias que los unían; sin embargo, persistieron algunas diferencias que sólo se pudieron resolver gracias al profundo respeto que se guardaban.<sup>78</sup>

Pese a que en 1968 ambos intelectuales terminan con el contacto, Paz reconoce a la muerte de Usigli: “Nuestra amistad, como casi todo lo que ocurre en este bajo mundo sublunar, fue el resultado de reales afinidades y de circunstancias fortuitas.

---

<sup>76</sup> Ramón Layera, *op. cit.*, pp. 181-183.

<sup>77</sup> Usigli llevó registro del intercambio epistolar con Paz y que se encuentran en el archivo personal del autor, el cual actualmente forma parte de la colección *Havighurst Special Collections Library* de la Universidad de Miami en Oxford, Ohio, precisamente al cuidado de Ramón Layera.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 181.

Nos rige a todos el azar, la contingencia”<sup>79</sup> y, a pesar de la disputa que puso fin a su amistad, el Nobel no deja de reconocer el valor de la obra del dramaturgo:

No en todas sus piezas de teatro sino en las mejores logró algo de veras excepcional y que lo convierte en el mejor dramaturgo mexicano de este siglo: darnos una imagen a un tiempo real y mítico de los hombres y de las mujeres de México. La obra de Rodolfo Usigli está en la tradición del gran teatro universal.<sup>80</sup>

Sin embargo, el intercambio entre Usigli y Paz iba más allá de lo epistolar, existía un diálogo entre sus obras, producto de sus afinidades, que no se limitaba al comentario posterior a sus lecturas, sino que dicho intercambio nutrían las ideas del otro, que posteriormente plasmaban en sus textos<sup>81</sup>. Precisamente en *El laberinto de la soledad* (1950), Octavio Paz hace referencia directa a *El gesticulador*, donde continúa la disertación sobre la manera de ser del mexicano, acostumbrado a la evasión y, por tanto, a la simulación.

El Nobel señala:

Nuestra afinidad más honda no era estética sino moral: nuestro común horror ante la mentira mexicana, ya convertida en una segunda naturaleza y a la que Rodolfo desenmascaró en *El gesticulador*. Señalo, de paso, que esta obra, como todas las de verdadera importancia, tiene un doble valor, estético y psicológico: es la mejor pieza de teatro escrita en México durante este siglo y es una valiosa y profunda exploración moral.<sup>82</sup>

Sin embargo, Usigli también responde a los ensayos de Paz desde el teatro con *Jano es una muchacha*, donde los personajes y las situaciones llevan a escena las ideas expuestas por Paz y las llevan a la esfera de lo privado. Mientras en *El gesticulador* Usigli habla de la simulación desde lo público, en *Jano es una muchacha* retrata una constante que tiene raíz en la base de la sociedad y que simboliza con la imagen del dios Jano, como menciono con anterioridad.

---

<sup>79</sup> Octavio Paz, “Rodolfo Usigli en el teatro de la memoria” en Ramón Layera, *Rodolfo Usigli. Itinerario del intelectual y artista dramático*, op. cit., p. 206.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>81</sup> Usigli le comenta a Paz en una carta fechada el 16 de enero de 1950: “Cuando aparezca en libro *El laberinto de la soledad* escribiré sobre él, pues me interesa mucho y siento, por lo que he leído hasta ahora, que estamos fundamentalmente de acuerdo por encima de pequeñas cuestiones de sensibilidad literaria o de desacuerdos superficiales”. En Ramón Layera, “Bitácora de una amistad conflictiva, pero profunda: correspondencia entre Usigli y Paz”, op. cit., p. 189.

<sup>82</sup> Octavio Paz, “Rodolfo Usigli en el teatro de la memoria”, op. cit., p. 206.

Esta convergencia de ideas entre ambos intelectuales permite enriquecer el análisis de esta pieza, donde a pesar de la crítica negativa que se hacía en su momento a la obra, lo cierto es que Usigli respondía a un tema que era reflexionado por otros intelectuales de la época y que, como mucha de su producción artística, no era comprendida por el público en general.

## 2.2. El símbolo de Jano como una alegoría de la simulación

Desde el título de la pieza *Jano es una muchacha*, Usigli establece una referencia que será una constante a lo largo de la obra: Jano es un dios de la mitología latina que, como mencionaba a grandes rasgos en el apartado anterior y de acuerdo con Pierre Grimal: “Se le representa con dos caras opuestas, una que mira hacia delante, y la otra, hacia atrás”<sup>83</sup>. En el personaje de Usigli, Jano es encarnado no por un personaje masculino sino, como lo anuncia el título, por una muchacha de nombre Marina, una joven que estudia en un colegio de monjas en la Ciudad de México y que se encuentra de visita en la casa de su padre, ubicada en “[...] una importante capital de provincia. Época actual” (p. 388).

Esto ya genera el primer contraste, entre una ciudad que se encuentra en constante cambio como la capital del país con una que, como todas las ciudades de provincia de México, mantienen su arraigo a las costumbres, por ello Usigli no señala una ciudad de provincia en particular, pues puede tratarse de cualquiera de ellas, atadas a una especie de inmovilidad donde se quiere avanzar a la modernidad, pero se niegan a soltar el pasado.

Es así como, pese a que Marina pertenece a una familia respetable, el primer momento en que sale a escena no es en la casa de su padre, sino en el burdel de aquella ciudad. Después de que Felipe Regla ha regresado para evocar sus años de juventud en aquel sitio conocido como la casa de Encarna y de haber visto desfilar a las mujeres que trabajan ahí, le es presentada una mujer a la que llaman Mariana —que no es otra que Marina— y quien es la única capaz de seducir al escritor.

---

<sup>83</sup> Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 295.

Mariana es una mujer idílica e inalcanzable, el misterio que la rodea la hace más atractiva a los ojos de Felipe, pero al llevárselo a una de las habitaciones del burdel, finalmente se escapa y no le permite poseerla. Ante la decepción, Felipe se retira y acude a la casa de su amigo Víctor al día siguiente. En dicho lugar, en la segunda escena del primer acto, descubre a Mariana en Marina, la hija de Víctor, y es en ese instante en que la nombra Jano:

FELIPE.—No quisiera parecer pedante, pero me ha perseguido mucho tiempo una idea que resurgió anoche con gran impulso y que he vuelto a confirmar hoy. [...] Existe un dios latino —hay quien lo considere como a un personaje mítico o como al rey más antiguo del Lacio—. Según unos, era el dios de todos los principios. Según otros, los dioses lo dotaron de la facultad de ver siempre al mismo tiempo el pasado y el porvenir, la vida y la muerte, lo olvidado y lo no acaecido. El dios de las entradas es, a la vez, el que está entre dos mundos: el mundo del cual sale y el mundo en el cual se penetra, a condición de no estar nunca plenamente en ninguno de los dos. Por eso se le representa con dos caras y su templo en Roma se cerraba solamente cuando la República estaba en paz. [...] Y nada: tengo que poner la fe de erratas a la mitología latina. Ese Dios debió haber sido diosa. (p. 415)

La persona con la que habla Felipe es Eulalia, la tía de Marina, una mujer que durante su juventud fue cortejada por el escritor, pero al mismo tiempo se dirige a la muchacha que aparentemente se encuentra ajena a la conversación, de este modo Felipe le insiste a Eulalia:

FELIPE.—Jano. Cuando miro a Marina, que parece llevar en sus diez y siete años toda la sabiduría del mundo cuando calla, toda su puerilidad cuando habla, es decir: el pasado y el porvenir, pero sin un presente definido, sin una realización en el presente, siento que hay un error original en todo y que, en realidad, Jano es una muchacha. (p. 415)

Con estos dos diálogos, Usigli le presenta al lector la figura mítica de Jano para que pueda comprender el contraste y el símbolo de Jano en Marina, justamente por ser un personaje con dos caras tan evidentes: la de la hija de familia y la muchacha del burdel, que tiene la capacidad de mirar hacia distintos espacios y tiempos a la vez.

Los espacios en *Jano es una muchacha* se encuentran claramente divididos por la dinámica moral de la sociedad, donde aparentemente es en el burdel donde existe mayor libertad para que los personajes cumplan sus deseos, en tanto en la casa familiar deben seguirse las reglas de lo moralmente aceptado, así tanto en una

y otra casa se goza de la protección del espacio privado, al alejar del juicio público el rostro que los personajes que habitan aquellas casas muestran.

No obstante, los espacios se encuentran bajo una dinámica de poder, donde pese a las aparentes libertades que se ejercen, la realidad es que las casas y la vida de aquellos quienes las habitan se encuentran supeditadas a Víctor, quien en el burdel es el dueño de todas las mujeres que trabajan ahí y que al dedicarse a la prostitución son tratadas claramente como objetos de consumo, por ello al enterarse que posee una nueva adquisición, gracias a su amigo Felipe, acude a la casa de Encarna a ejercer su derecho de pernada. En un intento del escritor para persuadir a su amigo, descubre en Víctor a un hombre prepotente que poco le importan las palabras de Felipe: “FELIPE.— ¿Y si te digo que esa mujer es mía? / VÍCTOR.— Me da igual, aquí mando yo. Estoy en mi casa” (p.440).

En la casa familiar no es diferente, únicamente lo que cambia es la actitud que adopta cada uno de los personajes, pues es en ese lugar donde el rostro que se muestra es el de la rectitud y honorabilidad. Justo como Usigli señala en su prólogo:

[...] no he conocido a un solo mexicano que al ser presentado a una mujer, no adopte en seguida la actitud general de un adquisidor; ni tampoco, curiosamente, a uno solo que no sea celoso a muerte y que no padezca de un complejo de Adán, complejo costillar: la mujer empieza a existir cuando el mexicano la mira por primera vez, y sólo puede seguir existiendo si él la posee. Todas aquellas que escapan de su posesión se transforman en monstruos o en ángeles, en hijas de la tal o en seres de otro mundo.<sup>84</sup>

De manera que, aunque Víctor simula que las mujeres en su casa —Eulalia y Marina— trascienden de ser vistas como objetos, lo cierto es que el control sobre ellas no dista mucho del que se ejerce en la casa de Encarna, pero en un orden distinto: en la casa familiar existe una simulación donde se hace creer que las mujeres tienen cierta autonomía —justo como ha ocurrido socialmente—, cuando la realidad es que hay un hombre quien influye en la vida de ellas. Así, en cualquier momento que son llamadas, acuden a su encuentro, justo como en la casa de Encarna:

LA CRIADA.— (*Apareciendo.*) Señorita, dice el señor Víctor...

---

<sup>84</sup> Rodolfo Usigli, “*Jano es una muchacha*. Prólogo”, pp. 703-704.

EULALIA.— (*Levantándose.*) Ya sé, ya sé. Perdóneme, Felipe, tengo que ir a firmar como testigo. Ya le dije que soy el testigo implacable de todos los actos oficiales de mi cuñado. No tardo nada. (p. 418)

Si bien se encuentra velado el poder de Víctor en la casa familiar, Eulalia está siempre dispuesta y disponible a ofrecerle su ayuda. Su papel no es tan diferente del de las prostitutas de la casa de Encarna, pues tanto la una como las otras son personajes-objeto, reflejo de una visión social de la mujer —justo como lo señala Usigli en la cita anterior del prólogo—, donde la existencia de ellas se encuentra supeditada al mandato de un hombre.

No obstante, las prostitutas han sido reducidas a un objeto de consumo que, al ya haber sido poseídas sin dificultades, dejan de existir terminando el acto sexual. Es así que Usigli enmarca cómo cada una de ellas tiene una historia latente por contar, pero ninguna tiene oportunidad de terminar su relato, porque las personas que se encuentran alrededor de ellas, poco les importa lo que viven, piensan o sienten.

Ya Octavio Paz lo señala en *El laberinto de la soledad*: “Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su ‘rajada’, herida que jamás cicatriza”<sup>85</sup>, por ende, la prostituta que ha sido poseída en innumerables ocasiones, por distintos hombres, y con el mínimo decoro a ojos de los demás, son relegadas de la vida social.

Por ello, a pesar de que todas se ofrecen a Felipe, ninguna le interesa realmente, ni a él ni al resto de los personajes. Inclusive Marina quien, pese a confesar la curiosidad que la casa de Encarna le despierta, en escena no interactúa con aquellas mujeres y, finalmente, es ella quien termina llamando la atención de Felipe, porque es una mujer que se mantiene misteriosa ante él.

De este modo, como señala Usigli, la mujer que no puede ser poseída por el hombre es convertida en un ángel, es decir, en una imagen de virtud; o, en su defecto, en un demonio a quien el hombre rechaza y violenta como reacción a la frustración que le provoca no poder poseerla. Es el caso de Eulalia, cuando Víctor le propone matrimonio al descubrir que Mariana es su hija Marina, ante la reserva

---

<sup>85</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, *op. cit.*, p. 33.

de Eulalia y la insistencia de saber la motivación que han llevado a su cuñado a confesarle su amor, Víctor se frustra y ejerce violencia sobre ella:

*Poseído de pronto por una especie de irreprimible demonio, la toma en brazos y la besa brutalmente, en los labios. Ella se deja hacer.*

VÍCTOR.— (*Dejándola, ríe.*) Lástima. Si te hubieras dejado besar antes... Pero ya hice la cita. (p. 458)

La cita a la que se refiere es con Dora, la regenta de las prostitutas y quien se encuentra enamorada de Víctor y que momentos antes ha sido abofeteada por él, justamente por haberle permitido a Marina entrar al burdel. En todo momento, Víctor quiere demostrar ante los demás que él tiene la última palabra, donde si una mujer lo rechaza, siempre tendrá a otra dispuesta a aceptarlo. Esta acción desencadena una reminiscencia en el personaje de Eulalia, quien en su juventud fue capaz de matar a su yegua favorita —la Dorada— y atentar contra su propia vida, con tal de no permitir ser violada por el revolucionario que la secuestró y que previamente le había contado a Felipe dicho suceso:

EULALIA.— Pues cuando aquel capataz exigió a la Dorada...

FELIPE.— ¿Y a usted?

EULALIA.— Y a mí, le metí un tiro en la frente a la Dorada y me puse la pistola en la frente. Él comprendió que la cosa iba en serio y me dejó en paz. (p. 405)

Así, Eulalia no sólo se muestra como una mujer desempeñando un papel tradicional al cuidado de una familia, también queda como una mujer inalcanzable que se encuentra dispuesta a morir antes que ser ultrajada, por lo que el poder que tiene radica en su capacidad para elegir qué hombre permite que se le acerque.

Para Víctor, la virtud de Eulalia despierta el deseo por ella, pero ante sus reservas opta por casarse con la primera mujer que muestra interés en él: la hermana de Eulalia. Lo mismo ocurre al final de la obra, ante la reticencia de su cuñada, prefiere irse con Dora, por lo que Eulalia, al igual que hizo con su yegua, le dispara para evitar que se vaya a la casa de Encarna.

Es en estos últimos momentos en que Víctor, al ver descubierta su doble cara, revela que el deseo que ha tenido por otras mujeres despierta en la medida que otros hombres han abusado de ellas, del mismo modo en que le ocurre a su esposa:

VÍCTOR.— Una noche [Arcelia] fue lo bastante estúpida para seguirme. Imagínate a una mujer así, tan codiciada, tan bella, abandonada de noche durante dos años por su marido. Me siguió, la violaron aquellos generales, y entonces...

EULALIA.— ¿Y entonces?

VÍCTOR.— (*Amargo.*) Entonces se convirtió en un fruto deseable. No eras tú, entiendes; pero era una mujer que había vibrado bajo el golpe de la bestialidad y que se conservaba, al mismo tiempo, para mí. Es idiota —y es idiota decírtelo. Pero violada por otro era un ser nuevo —el único que podía hacerme olvidarte. Fui su amante. (p. 456)

Hay un juego de poder en Víctor, pues en la medida que las mujeres son colocadas al nivel de objeto, es cuando las ve alcanzables y el deseo de poseerlas surge, pues se vuelven mujeres sin voluntad, incapaces de poner resistencia, como pasa con Arcelia y con Dora. En cambio, Eulalia es dueña de sí misma en todo momento, fue servil y sumisa en tanto Víctor se mostraba como un hombre respetable, pero al ver su lado sórdido, la llevan al fatal desenlace:

*La escena queda desierta una breve pausa. De pronto suena un tiro en el exterior. Sobreviene, con rapidez, Felipe y Marina.*

MARINA.— ¿Qué ha sido? ¿Dónde?

FELIPE.— No te muevas. Déjame ver.

*Sale y vuelve rápidamente por el fondo, escoltado por la figura languideciente y pálida de Eulalia.*

MARINA.— ¿Qué pasó, tía?

EULALIA.— Nada. Le di un beso —el último— y lo maté. (p. 458)

Eulalia se muestra sin arrepentimientos, al igual que cuando le cuenta a Felipe sobre el capataz revolucionario y la Dorada, acepta su culpa y se encuentra dispuesta a entregarse a la policía para mantenerse en la línea moral y pagar por su crimen, sin embargo, Marina y Felipe ven una oportunidad en lo ocurrido y la convencen de lo contrario.

La constante dualidad de los personajes se ve reflejada en el espacio escénico, donde cada una de las casas muestran un rostro socialmente respetable, moral e ideal, en tanto el otro contiene el deseo que quiere ocultarse de los demás. Es así que a pesar de que ambas tienen muebles de estilo francés y tapices, es decir, guardan la misma esencia, la casa de Encarna tiene: “Muebles anticuados [...] con tapicería de raso brillante —alguno, un sillón, deja ver un poco el truco, el relleno, los resortes” (p. 389), mientras en la casa de la familia son descritos con

mayor refinamiento y modernidad, al ser: “Muebles de cedro francés con tapiz de gobelinos minuciosamente cuidado” (p. 403).

El burdel, por tanto, expresa un sentido de desgaste y de un paso del tiempo, acaso símbolo de acciones arraigadas en constante repetición; en tanto la casa familiar intenta apuntar a la modernidad sin conseguirlo, pues en ambas se vive en la inmediatez, en un presente totalmente desvinculado del futuro que al mismo tiempo se niega a observar el pasado, lo cual aleja a la sociedad de la modernidad desde la perspectiva de Usigli, quien considera que en la medida en que el presente tiene consciencia del pasado, es que puede construir un futuro sólido y no uno surgido desde las mentiras<sup>86</sup>.

Por eso los espacios son, en sí mismos, la doble cara de Jano, pues ambos responden a una serie de opuestos morales y sociales en un mismo lugar, que incluso miran hacia lados contrarios y donde las mujeres ocupan, igual que los muebles, un espacio determinado hasta que el equilibrio social es roto, primero por la madre de Marina que sigue a su marido y, después, por el propio Víctor al mostrar su rostro oculto en la casa familiar.

Sin embargo, también se muestra un desequilibrio entre los personajes masculinos y femeninos: en el caso de los hombres, existe mayor libertad de movimiento, donde se permite que vayan al burdel en secreto a voces, bajo la consigna de mantener la compostura en los espacios abiertos. El mismo Usigli lo sugiere como parte de las características del ambiente:

Se siente una limpieza fresca en el aire mismo [...] y la presencia imponderable de manos amorosas de mujer que bruñen cada detalle de la casa. Sin embargo de la luminosidad, la frescura y la limpieza del ambiente, falta algo indefinible, o sobre algo que podría definirse como un testigo invisible o un silencio subyacente y prohibitivo. (p. 403)

La limpieza y luminosidad de la casa de Marina no sólo tienen que ver con el cuidado del lugar físico, sino con el cuidado de la moral, de la imagen que la familia le

---

<sup>86</sup> Esto lo comenta en el prólogo de *Corona de sombra* donde considera que al hablar de un suceso histórico, resulta imprescindible retomarlo desde el presente y observarlo como un hecho que no ha terminado, pues se conecta con el presente y el futuro, es así que comenta: “El presente se alía al pasado y el pasado se convierte en la base del futuro”, situación que no sólo aplica dentro de un contexto histórico, sino desde la base social como se refleja en *Jano es una muchacha*. Cf. Rodolfo Usigli, “*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra”, p. 630.

proyecta a la sociedad, donde se admira que un viudo se haya mantenido soltero para entregarse al cuidado de su hija y cuya actividad notarial se encuentra cobijada por el prestigio de la honestidad del padre.

Por tanto, en la didascalía la “limpieza” y la “luminosidad” aluden a un nivel de pureza moral, la cual se contrapone al “silencio subyacente y prohibitivo”, es decir, que pese a la pureza del sitio, existe un lado oculto a los otros, aquello que no quiere que se sepa ni por la sociedad ni por los otros habitantes de la casa, porque los colocaría en una situación de vulnerabilidad, es por ello que Víctor se niega a mostrar que se encuentra enamorado de Eulalia y el deseo que le despiertan las acciones violentas.

Usigli señala:

Que ninguna mujer es demasiado alta o demasiado baja para él con tal de que sea mujer. Después le hará canciones o poemas de ausencia y de olvido. En el momento culminante, es capaz de morir o de matar por ella, aunque sea fea, aunque acabe de conocerla, aunque la escupa más tarde, aunque no vuelva a verla nunca. Lo importante es él y su posesión, que es su única regla de oro. Él levanta pedestales más altos que la catedral; él hunde a las rejegas más hondo que las más hondas minas. En su perspectiva, no es ella, sino él, lo que cuenta.<sup>87</sup>

Desde este punto de vista, al verse descubierto, su último intento por mantener el orden y el control es prometerle un futuro juntos a Eulalia, pues es desde ahí donde se puede vincular con la sociedad de forma abierta y aceptada. En la casa de Encarna no ocurre lo mismo, pues el estado de secrecía en el que se actúa, evade a los personajes del peso del pasado y el futuro. Víctor no sólo quiere negar sus deseos, sino también los recuerdos que posee, sin percatarse que su hija busca constantemente los recuerdos relacionados con su madre, intentos donde la mano de Víctor interviene para evitarlo.

Un ejemplo de ello ocurre en el segundo acto, primera escena, donde Marina toca el piano:

*Al no ver a nadie, sonrío misteriosamente, vuelvo al piano en la sala anexa y ataca el vals Recuerdo [...]*

VÍCTOR.— ¡Eulalia, por Dios! ¡Te he pedido mil veces que...! [...] ¿Eres tú, hija? Pensé que tu tía...

MARINA.— [...] ¿Qué te pasa, papá?

---

<sup>87</sup> Rodolfo Usigli, “*Jano es una muchacha*. Prólogo”, p. 705.

VÍCTOR.— No soporto ese vals. Me parece horrible. [...] No me gustan los recuerdos, hija. (p. 419)

Aunque por momentos pareciera que Víctor mira en dos direcciones igual que su hija, sin importar en cuál espacio se encuentre, siempre se niega a volver la vista al pasado. Marina, al contrario, mira en ambos espacios y cada que intenta evocar el pasado para que alguien le cuente sobre su madre, obtiene negativas, sobre todo del padre.

La evasión permanente en Víctor es señalada por Octavio Paz como una característica general de la forma de ser del mexicano, quien considera se mantiene en un estado de ensimismamiento para evitar enfrentarse a situaciones donde, como he mencionado con anterioridad, los sentimientos lo expongan ante los demás y apunta:

Sí, nos encerramos en nosotros mismos, hacemos más profunda y exacerbada la conciencia de todo lo que nos separa, nos aísla o nos distingue. Y nuestra soledad aumenta porque no buscamos a nuestros compatriotas, sea por temor a contemplarnos en ellos, sea por un penoso sentimiento defensivo de nuestra intimidad. El mexicano, fácil a la efusión sentimental, la rehúye.<sup>88</sup>

Víctor se convierte en el claro ejemplo de lo que Paz apunta, donde a lo largo de la obra, pese a ser él el dueño de ambas casas y decidir qué hacer sobre todas las personas que en ellas habitan, se encuentra aislado de todos. Protege con celo su pasado y sus acciones al mantener incomunicadas a ambas casas, como una forma de tener bajo control todo lo que lo rodea.

Mirar al pasado implicaría aceptar los sentimientos que lo han llevado a actuar como actúa y a evidenciarse frente a otros, lo cual lo sumiría en una posición de vulnerabilidad en la que no quiere estar. De este modo, Usigli resignifica dentro de su pieza la iconografía del doble rostro de Jano, ambos parten de la misma persona, pero que muestran dos perspectivas distintas, no sólo por la dirección a la que se dirige su mirada, sino también porque los rostros en sí mismos son diferentes.

La diferencia de Marina radica en que, además de mirar en ambas direcciones: el burdel y la casa familiar, ella tiene la posibilidad de construir y dirigir

---

<sup>88</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 21.

su propio futuro, aunque al inicio en la casa familiar el control de sus acciones y palabras son elegidas por su tía y, principalmente, por su padre, en la casa de Encarna ya se vislumbra que tiene los mismos rasgos de su padre, pues ella elige las palabras que utiliza, pero con las que construye mentiras, para evitar mostrarse tal cual es ante Felipe.

Juan Cirlot apunta a propósito del doble rostro de Jano:

Parece ser que los romanos asociaban Jano esencialmente al destino, el tiempo y la guerra. Sus rostros se dirigían hacia el pasado y el futuro (conciencia histórica) y determinaban el conocimiento de lo destinal [...]. Pero, como acertadamente señala Guénon, se trata de dos rostros que impiden advertir el verdadero (central), el del «eterno presente». Por esto muchos pueblos, como los del norte de Europa, crearon símbolos similares, pero con tres rostros, dispuestos a veces en forma de triángulo giratorio, o colocados como los de Jano con otro mirando hacia el frente.<sup>89</sup>

Precisamente, en una de las citas anteriores cuando Felipe declara que Marina es Jano, la describe sin un presente claro, con todas las posibilidades a su alcance, pero sin acertar a mostrar un rostro en el ahora, de ahí la tendencia a decir mentiras de la muchacha. No obstante, considero que en el caso de Marina la ausencia de un presente es consecuencia del desconocimiento de su pasado, que le impide saber hacia dónde dirigirá su camino; justo como señala Cirlot en la cita anterior: “dos rostros que impiden advertir el verdadero (central), el del «eterno presente»”.

Por ello, cuando Marina es Mariana en el burdel, su pasado se desdibuja porque no conoce su origen y, quienes lo saben, no quieren decírselo, dando como resultado un rostro inventado, de este modo es que le dice a Felipe en su primer encuentro:

MARIANA.— [...] Ya no me interesa el alcohol.

EL HOMBRE [FELIPE].— ¿Ya no? Eres muy joven. ¿Qué edad tienes?

MARIANA.— [...] ¿Edad? Yo no tengo edad. [...] ¡Son tan tontos los hombres! ¿Qué tienen que ver los años con la vida? Hace treinta —no, quizá cuarenta— que bebía yo en París champaña cortado con vino tinto con un príncipe de Inglaterra —uno que después fue rey. Hace veinticinco que un maharajah de Kapurtala se batió en duelo por mí con un poeta centroamericano. ¡Figúrate! (p. 401)

Como apuntaba con anterioridad, la falta de un pasado definido es lo que atrae a Felipe de ella, quien observa en Mariana una figuración de su propia juventud y que

---

<sup>89</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 9a. ed., Labor, España, 1992, p. 258.

a través de ella podría evocar sus propios recuerdos y acaso recuperar el impulso de la juventud.

Es decir, Felipe busca un cambio en su vida y espera que Marina-Jano, al ser el dios que simboliza las transiciones, propicie la suya, como lo explica a Dora en la primera escena del primer acto:

FELIPE.— [...] Y ahora, quiero ser otra cosa. Quiero ser, ¡figúrese usted!, el joven limpio que era. [...] Sé que en este cementerio enterré un poco de juventud, y vengo a buscarlo —sin literatura. Soy sólo un hombre y soy un hombre solo. Ya sé que muchas mujeres de sociedad que engañan atrozmente a sus maridos se escandalizan y hacen ascos ante el hombre que va al burdel. Pero, ¡es tan higiénico! No hay que jurar, ni que mentir amor; no hay que hacer promesas ni hay que incubar engaños. Todo es limpio y claro, sin complicaciones, sin humillación, sin fraude. (p. 394)

Felipe hace otra oposición de sentido, pues se encuentra en un burdel al que califica como “limpio y claro”, “sin complicaciones” y “sin fraude” en comparación con el resto de la sociedad que lo censura y lo mantiene oculto, sin embargo, la presencia de Marina en la casa de Encarna precisamente traerá complicaciones y fraudes, será ella misma quien corra un velo sobre el lugar, pues aunque puede mirar hacia el burdel con curiosidad y sin prejuicio, a la par se encuentra atada a su casa y a una posición respetable.

Otro aspecto que considerar a partir de la mitología latina es la connotación de Jano como el dios de las puertas, por tanto, como un dios de los comienzos, pero también de las partidas:

Jano, como dios de las puertas, era el dios de todos los cambios, de todos los períodos, de todas las alternativas; está presente cuando la materia primordial es separada e individualizada, es también el creador y dios de la puerta de la muerte, principal para la resurrección o el renacimiento.<sup>90</sup>

Y es precisamente el regreso de Marina desde la capital lo que propicia la transformación de ambas casas, la resurrección del recuerdo y la muerte para todos los que en ellas habitan. Antes de su llegada, las prostitutas, su padre y su tía Eulalia vivían en un círculo de monotonía donde día con día repetían sus actividades, cada uno de ellos desde su casa y a su manera, es así que ninguno de los habitantes de

---

<sup>90</sup> Kattia Chinchilla Sánchez, “Jano: el dios de los inicios y el dios de las puertas” en *Revista de Filología y Lingüística*, vol. XXVI (1), Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2015, p. 233.

aquella ciudad de provincia vive en función del pasado, aunque tampoco con miras hacia el futuro, sólo en Marina se simboliza la búsqueda por la modernidad sin dejar de mirar atrás.

Por ello, las posibilidades que representa el dios Jano se encuentran en una muchacha, pues como menciona Usigli en el prólogo a esta obra:

[...] la mujer mexicana tiene un timón y lo tiene a dos manos. Esto es, hacia adentro, lo mismo que es hacia afuera la actitud del hombre: es en sentido de posesión, de exclusividad, pero de exclusividad *poseída*, no *poseyente*. En otras palabras, le basta entregarse para sentirse dueña de un hombre, así como al hombre le basta mirar a una mujer para sentirse dueño de ella.<sup>91</sup>

Es así como Dora surge en la obra como la mujer que puede controlar de cierta manera a Víctor: no sólo es la mujer que se ha dejado poseer por él en el acto sexual, sino también tiene la información sobre la madre de Marina y que él no quiere que se sepa:

VÍCTOR.— Si no salen de aquí en seguida, llamaré a la policía.

DORA.— En su lugar, yo no haría escándalo, lic.

VÍCTOR.— No quiero mujerzuelas en mi casa.

DORA.— En ésta. Pero en la otra, ¿qué tal? [...] Ésta (*por Camila*), que sabe muchas cosas, me ha chantajeado, me ha obligado a venir aquí para decir que esta niña no ha hecho nada malo —por lo menos, en la casa que yo regenteo... a nombre del señor. (pp. 450-451)

La posición de Dora es fingida, ante la bofetada que Víctor le ha propinado al descubrir a Marina en la casa de Encarna, se encuentra dispuesta a revelar que Víctor es el dueño del burdel y que la mamá de Marina iba cada noche con él. Sin embargo, Dora y Camila no se exponen, guardan reservas sobre sí mismas, a diferencia del resto de las prostitutas, ellas no cuentan su pasado, por ello no les molesta decirle a Eulalia y Marina lo que saben, pero únicamente comunican lo necesario para que en la casa familiar Víctor quede al descubierto, para después regresar a su espacio.

Por otra parte, cuando Felipe le sugiere a Eulalia que Marina es Jano, la tía le reprocha:

EULALIA.—Es usted absurdo —y peligroso. ¿No sabe lo fácil que es volverle la cabeza a una niña de esa edad —cuando se tiene la de usted? [...]

---

<sup>91</sup> Rodolfo Usigli, “*Jano es una muchacha*. Prólogo”, pp. 706-707. Las cursivas son del autor.

FELIPE.—Es usted de una inocencia angelical. Yo lo veo a la inversa. Creo, más bien, que una criatura de esa edad, así de profunda, de misteriosa, de indecisa, de informe, puede volver al revés la cabeza de cualquier hombre experimentado —de mi edad.

EULALIA.—Una niña no es más que el vacío. Una puerta que se abre sobre el vacío. (p. 415)

Eulalia acierta con Marina, la reconoce también como Jano, pero más allá de la motivación de Felipe —un ser capaz de ver y tener todas las posibilidades—, para Eulalia ella es un vacío, acaso por eso resulta difícil definir a Marina, su papel en la obra consiste en irrumpir el estado de suspensión en el que los demás han permanecido.

No obstante, el movimiento que ha propiciado Marina no ocurre con su llegada de la Ciudad de México, sino desde su nacimiento, pues sin saberlo ella encarna dos mundos distintos de una sola realidad, que justamente representa otra de las cualidades del dios Jano:

Es el tránsito entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio, es la apertura que permite entrar y salir, por lo tanto, el pasaje de un dominio a otro.<sup>92</sup>

Así, aunque en un principio la forma en la que visten Mariana y Marina corresponden a la casa donde se encuentran, en la casa de Encarna: "*Es una niña alta, espigada, de cabellos negros y ojos verdes, vestida con atrevimiento: escote por detrás y por delante, zapatos de plataforma de altos tacones*" (p. 400); en tanto en la casa familiar aparece: "[...] *vestida de azul marino, con tobilleras blancas y zapatitos negros de tacón de piso, imagen escapada de un colegio*" (p. 410); en algún punto el tránsito de un mundo a otro se difumina en la segunda visita de Felipe a la casa de Encarna, a la cual Marina acude con el vestido que usa en su casa, pero que se mueve con la actitud de Mariana, la mujer seductora y misteriosa. Esta dualidad le permite protegerse de los otros, como señala Octavio Paz:

[...] el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. Tan celoso de su intimidad como de la ajena,

---

<sup>92</sup> Kattia Chinchilla Sánchez, *op. cit.*, p. 233.

ni siquiera se atreve a rozar con los ojos al vecino: una mirada puede desencadenar la cólera de esas almas cargadas de electricidad.<sup>93</sup>

Lo anterior no sólo se encuentra en Marina, todos los personajes prefieren mantener la máscara de la que habla Paz y a la que Usigli nombra “gesticular”<sup>94</sup>, ninguno de ellos se encuentra dispuesto a mostrar su verdadero rostro y Marina justamente se defiende de la posibilidad de ser expuesta al mundo como Paz señala: con el silencio, el desprecio y la ironía Eulalia se defiende de modo contrario, a través de la palabra, la cortesía y la resignación, ambas buscan resguardarse de los hombres y esperar el momento indicado para poseerlos o, como el dramaturgo menciona en su prólogo, dejarse poseer.

Poco a poco, Marina seduce a Felipe y ante la mirada de él, pasa de ser una prostituta que lo ha engañado a una mujer con la que ha considerado la opción de contraer matrimonio, a pesar de que la vida que ha llevado hasta ese momento ha sido la de soltero desenfrenado. Los dos rostros de Marina lo llevan a querer apropiarse de ella más allá del acto sexual, quiere que la muchacha le pertenezca por completo, pues casarse con ella la convertiría en “su mujer” no sólo en la esfera de lo privado, sino también ante la sociedad.

Sin embargo, Marina sólo se atreve a moverse entre la mentira y lo oculto, como señala Paz, y Felipe lo sabe:

FELIPE.— Mitómana.

MARINA.— ¿Qué es eso?

FELIPE.— Es la niña idiota que, como tú, inventa cuentos que son, como dicen los franceses, para quedarse dormido de pie; que se atribuye cosas que no se atreve a vivir. Una enferma. (p. 437)

No obstante las palabras de Felipe, el doble rostro es la doble moral que contradictoriamente le reprocha a Marina por negarse a dejarse llevar por lo

---

<sup>93</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 32.

<sup>94</sup> Lo que Octavio Paz nombra “máscara” en *El laberinto de la soledad* es relacionado en sus ensayos con el concepto de “gesticulador” de Usigli. Considero que ambos conceptos se dirigen hacia el mismo punto crítico: la negación del mexicano a dejarse sentir y aceptar sus emociones, lo cual le impide avanzar a la modernidad. No obstante, considero que mientras la máscara se puede quitar y poner, el concepto de Usigli adquiere un matiz diferente, pues la gesticulación implicaría usar el mismo rostro para expresar muecas que pasen por el rostro real. En Paz se sugeriría que, al quitar la máscara, sería posible ver el rostro verdadero del mexicano; en Usigli se complejiza porque el rostro del mexicano tendría que desaprender la simulación que lo ha convencido de que el rostro que muestra es el verdadero.

“prohibido”, así la ambivalencia en el discurso de Felipe y de los personajes masculinos de la obra parte desde la frustración de no poder obtener a las mujeres que desean de manera sencilla, pero justamente el comportamiento que incita a Felipe se origina de un lugar alejado del mandato social.

Por tanto, Marina es el único personaje cuyos límites no se encuentran definidos por su paso entre ambos mundos, lo que la mantienen en una contradicción permanente entre la seducción y el pudor, entre el deseo y el control. Así, Felipe se resigna a no tenerla y la situación cambia por completo, cuando en la escena segunda del segundo acto aparece Dora para anunciarles que el dueño de la casa ha llegado y la pide a ella como parte de sus derechos sobre las mujeres del burdel:

DORA.—Como dijo algún filósofo, linda, yo sé que no sé nada. Tengo aquí al dueño de la casa y te pide.

MARINA.— Pero... ¿no es usted la dueña?

DORA.— Nada más la encargada, linda. Lo siento por ti, pero el dueño es un señor muy bien, que no molesta mientras se le cumple. Te simpatizará. Yo no sé cómo diablos averiguó que tú estabas aquí; pero te pide, y tiene derecho de pernada [...] (p. 438)

Al escucharle, Marina cambia su actitud y le suplica a Felipe para que la ayude y recibe de él sólo burlas como una especie de venganza por la humillación que ella le ha hecho. Él se encuentra dispuesto a irse para darle paso al dueño de la casa, cuando ambos escuchan la voz de Víctor, quien exige a la nueva chica ante la posibilidad de que otro hombre pueda poseerla.

Así, al igual que Marina, Víctor muestra el rostro que oculta en el burdel, pues a los ojos de Felipe, Víctor jamás se atrevió a ir a la casa de Encarna por llevar la carga de ser un ejemplo social, pero la realidad es que su obstinación y egoísmo lo llevan a utilizar su poder para obtener todo lo que desea. En tanto, en la casa familiar se muestra como un hombre servil y atento anfitrión, donde invitó a Felipe a quedarse a comer con ellos y encontrarse dispuesto a agasajarlo, contrario a la negación de ceder a la petición de su amigo en el burdel, donde hace gala del poder que tiene.

De este modo, aunque entre Víctor y su hija tienen un rostro distinto para el lugar donde se encuentran, Víctor permanece atado al burdel y a los recuerdos que

lucha por olvidar, además de estar dispuesto a utilizar todos sus recursos para continuar el dominio que ejerce sobre los demás; mientras, Marina descubre que no podrá esconderse de su padre, en lugar de huir, decide quedarse y enfrentarlo:

MARINA.— Es inútil todo, Felipe. (*Pasa delante de él y se sitúa entre los dos hombres. Víctor parpadea, duda, retrocede y se frota los ojos.*)

*Pausa.*

VÍCTOR.— ¡Marina! [...] ¿Qué es esto? ¿Eres tú? ¿Eres tú, mi hija? ¿Qué es esto? (*La amenaza con puños cerrados.*) ¿Mi hija aquí? ¿Mi hija una mujer de éstas? ¿Qué inmundicia! ¡Qué vergüenza! Vete de aquí en seguida, miserable, estúpida niña, vete a tu casa, basura. No te reconozco. No te reconozco.

MARINA.— (*Con un fuego helado.*) ¿Podría yo reconocer a mi padre en este animal? ¿Podría yo...?

VÍCTOR.— ¡Cállate, Marina! ¡Vete! (*Avanza, ciego, hacia ella, dispuesto a destruir. Felipe lo toma por los brazos y lo domina.*) (p. 440)

Al encarar Marina a su padre ha abierto la puerta a una serie de sucesos que develarán la verdad sobre su madre violada en el burdel y lo poco que realmente le interesa a Víctor lo que le ocurra a los demás, es así como: “La puerta en sí a menudo no simboliza únicamente la entrada, sino también el espacio que se esconde tras de ella”<sup>95</sup>.

No obstante, Kattia Chinchilla Sánchez agrega:

La significación esotérica del umbral proviene de su papel de tránsito entre lo exterior (lo profano) y lo interior (lo sagrado). Implica tanto la separación como la posibilidad de alianza, de unión, de reconciliación. Mantenerse en el umbral es evidenciar el deseo de adherirse a la perceptiva de la morada o templo, mientras que expulsar a alguien del umbral es renegar de él y rechazar su adhesión.<sup>96</sup>

Por ello es Víctor el que sale del burdel al terminar el segundo acto y es quien da inicio al tercero con su entrada. Ha llegado al lugar donde hasta el momento no se había permitido arrebatos, pero en donde terminará por perder el equilibrio al verse expuesto ante los otros. Él intenta restaurar el orden y su dominio al confesarle intempestivamente a Eulalia que siempre ha estado enamorado de ella y proponerle matrimonio. A lo largo de la obra, Eulalia no ha dejado el espacio de la casa familiar y aunque, como mencioné al inicio de este apartado, esta casa se encuentra

---

<sup>95</sup> Kattia Chinchilla Sánchez, *op. cit.*, p. 233.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 234.

relacionada con el porvenir, tanto ella como el lugar se mantienen atados a los recuerdos y a la tradición.

Justamente Usigli señala en su prólogo que: “[...] mientras el macho se juega toda su fortuna a la carta del exhibicionismo, de lo sexual ponderable, la hembra se la juega a la carta de la reserva, de la intimidad, de lo imponderable”<sup>97</sup>. Es así que las mujeres alrededor de Víctor: su esposa, Eulalia, Dora y Marina se han valido de la reserva y el control que han podido mantener, cada una de manera distinta sobre el personaje masculino, por ello él no puede ver más allá del panorama que empieza a desenvolverse ante sus ojos y se aferra a la idea e insistencia de que Eulalia se case con él y formen una nueva familia, como una oportunidad de olvidar una vez más el pasado y retomar el poder.

No obstante, con la verdad revelada, Víctor se ve descubierto, ya no es dos personas distintas de acuerdo con la casa donde se encuentra, sino que al no tener nada más que ocultar deja ver al hombre que es: aquel que prefiere dejarse llevar por el exceso para demostrar que él puede hacerse con el poder y quitárselo a los demás. Los personajes femeninos, tal como Usigli lo señala, se mantienen con reserva ante el comportamiento de Víctor, por eso al no ver reacción en Eulalia, le llama por teléfono a Dora, pues a los personajes femeninos como objetos de consumo y satisfacción, poco importa quien lo acepte.

En algún punto del prólogo titulado: “Una comedia shaviana. ‘Noche de estío’”, Usigli considera que: “[...] la desconfianza es un principio de inmovilidad y de descomposición moral”<sup>98</sup>, así que revelada las distintas verdades en *Jano es una muchacha*, lo único a lo que da pie es precisamente a esta desconfianza. Víctor ha sido presa de ella y es lo que lo ha llevado a dejar el camino de rectitud que había mantenido durante su juventud, para dejar ver el rostro del deseo y el poder que se habían mantenido ocultos.

Es justamente esta característica del personaje la que no permite que Víctor adquiera movimiento y al abrir Marina la puerta de las verdades sobre el pasado se ve obligado a enfrentarse a ella, aunque él opta por mantener la resistencia. En

---

<sup>97</sup> Rodolfo Usigli, “*Jano es una muchacha*. Prólogo”, p. 707.

<sup>98</sup> Rodolfo Usigli, “Una comedia shaviana. ‘Noche de estío’” en *Teatro completo*, vol. 3, p. 334.

tanto, Eulalia mantiene la calma ante los planes de Víctor, quien no duda en dejarla pese a que ambos ya han confesado sus sentimientos.

Ante la cita que ha acordado con Dora en el burdel, antes de salir, Víctor le dice a Eulalia:

VÍCTOR.— [...] Ése es el único camino posible: las casas a la antigua. ¿Qué quieres que haga?

EULALIA.— Haz lo que quieras. Eres libre. Te acompaño para cerrar el zaguán: esta casa ya no es segura.

VÍCTOR.— Como tú quieras, linda. ¿Y no te duele?

EULALIA.— El dolor es una cosa de otro modo, Víctor. Es una cosa limpia. (pp. 457-458)

En este momento se puede observar que para Víctor no hay un deseo de mirar hacia el futuro, pues al considerar que el único camino posible que puede tomar son las casas a la antigua, ha decidido mantenerse totalmente en el pasado, pues ya no tiene la necesidad de aparentar ser un hombre respetable para su familia.

Cuando Eulalia lo mata, Felipe y Marina deciden optar por el camino que Víctor llevaba: el de ocultar la verdad, así la petición de la tía para entregarse a la policía es rechazada y la chica le responde:

MARINA.—Es curioso, tía. Pero, ¿sabes? Mi padre murió hace muchos años. Al casarse. Ese hombre que está tirado en el invernadero con un agujero en la frente (*se estremece*), no era más que el dueño de una casa mala.

EULALIA.— (*Profunda.*) ¿Qué sabes tú, niña?

MARINA.— Sé que nada me ligaba a él. (p. 458)

Marina no le reprocha el asesinato a su tía y, junto con Felipe, decide redimir el crimen y la vida de Eulalia, aparentemente para aceptar que el mundo está cambiando, sin embargo, aunque la propuesta viene del escritor, Marina es quien tiene la última palabra: “MARINA.— No importa. Mi sangre tiene manos para ti, Felipe. Tendremos un hijo, por mi tía. Haremos un mundo nuevo, ¿verdad? / FELIPE.— O conservaremos algo del viejo —que no es tan malo”. (p. 459)

A pesar de todo, el cambio que se ha propiciado en *Jano es una muchacha* finalmente termina con una simulación similar a la que Víctor mantenía, donde la familia que iniciarán Marina y Felipe surge nuevamente desde el crimen y lo oculto. Después de todo, a pesar de que las verdades han sido descubiertas, no es un final feliz, pues la última didascalía refleja:

*Mientras Marina pasa a la sala derecha, Felipe se sienta junto a Eulalia, que solloza suavemente, y oprime su brazo.*

LA VOZ DE MARINA.— (*Cortés, fría.*) El licenciado Iglesias [Víctor] ya no puede venir al teléfono. Usted perdone.

*Felipe y Eulalia escuchan, en tensión, la respuesta de Marina, mientras cae, lentamente, el TELÓN.* (p. 459)

Al término de la obra se juega con la idea de los finales felices del melodrama, aparentemente podría considerarse que Eulalia ha hecho justicia ante las mentiras de Víctor, que Felipe ha conseguido la vitalidad que había ido a buscar y que Marina se casará para construir una familia y comenzar de nuevo; pese a ello, la voz fría de Marina deja ver que no hay emoción por la muerte del padre o la promesa de matrimonio con Felipe, pues su unión no parte del amor, sino, al igual que con Víctor y Arcelia, la decisión de casarse surge del espacio que ha dejado la figura de poder anterior.

La tensión al final queda al no dilucidarse una esperanza ante la posibilidad de un cambio auténtico, porque, aunque Jano tiene la capacidad de ver extremos opuestos, las distintas realidades, ser consciente del pasado y el futuro; Marina ha elegido continuar con la tradición para mantener el control y vivir en un estado de secrecía.

### Capítulo 3. El papel femenino dentro del núcleo familiar en *Las madres*

Rodolfo Usigli inicia la composición de su pieza *Las madres* en 1949 y la concluye hasta 1960. Uno de los factores que influyó en que se tomara once años en su escritura, fue el ingreso del dramaturgo al cuerpo diplomático de México en París un par de años antes —en 1944— regresando a México hasta 1947. Entre 1947 y 1956, conoce a Argentina Casas Olloqui mientras el autor emprende el proyecto de escuela especializado en la enseñanza teatral llamado: “Teatro del Nuevo Mundo”; al poco tiempo se casa con ella y Casas Olloqui comenta que ambos atraviesan por una serie de dificultades económicas, que llevaron al autor a realizar varias actividades a la vez para obtener ingresos: escribir artículos, hacer traducciones, impartir clases, ceder los derechos de sus obras para que fueran adaptadas al cine (específicamente se refiere a *El niño y la niebla* y *Ensayo de un crimen*), así como las pocas ganancias en taquilla de sus puestas en escena más exitosas como el caso de *Jano es una muchacha* en 1952.<sup>99</sup>

La inestabilidad en su economía, la manutención de la hija de su primer matrimonio, sus segundas nupcias y el nacimiento de sus hijos menores, llevan al dramaturgo a solicitar su reincorporación al servicio diplomático en 1956 y logra conseguir un nombramiento como ministro plenipotenciario en Líbano para, posteriormente, ocupar el puesto de embajador en 1959. En 1962 es enviado a Oslo, Noruega, también como embajador, y concluye su servicio en 1971, cuando decide dejar la vida diplomática para regresar a México después de quince años fuera del país.

Resulta innegable considerar que esta serie de acontecimientos en la vida del autor incidieron de manera importante en su obra artística, por lo que es a partir del desempeño de sus labores en las embajadas de Líbano y Noruega cuando comienza a tener menos espacios y tiempos para dedicarse a la escritura, lo que se observa en una disminución importante en la producción de sus piezas teatrales.

Incluso en una carta que Usigli envía a Paz durante este periodo, el dramaturgo le expresa la carga de labores que implica trabajar en una embajada y

---

<sup>99</sup> Cf. Argentina Casas Olloqui, *op. cit.*

afirma: “Aquí la vida, como sabrás ya, es de una intensidad diplomática y social insufrible y, no siendo posible evitarla, empieza ya a operar desagradablemente sobre nuestros nervios. Escribir parece el más imposible de todos los sueños por ahora”<sup>100</sup>. De ahí que *Las madres* fuera una de las obras que le tomó más tiempo del que hubiera deseado y esperado para su conclusión.

Justamente en el prólogo a esta obra, el dramaturgo declara:

Quando no puede uno, como me ocurre en mi actual ejercicio diplomático, consagrar las consagradas ocho horas diarias a su obra de creación porque tiene que comer y sobrevivir y dar respiración y alimento a los suyos, va posponiendo los sueños y las aspiraciones de este orden.<sup>101</sup>

La carga de trabajo que señala Usigli y la limitación del tiempo para dedicarlo al ejercicio de escritura inclusive alcanzan a sus prólogos, pues precisamente este prólogo es fechado en tres momentos: en el 22 de junio de 1960, el 3 de julio del mismo año y concluye el 12 de febrero de 1961.

Por ello, el ingreso de Usigli a la vida diplomática marca un antes y un después en su dramaturgia, no sólo por la disminución en su producción, sino también por la dificultad que trajo la distancia geográfica, la cual lo alejaba del referente que nutría su producción de teatro mexicano:

No me ha sido fácil, en Beirut, reanudar el contacto con mis obras incompletas y pospuestas. Parece como si este extremo o cola del Mediterráneo alejara al hombre de toda preocupación de trabajo creador, pero por no sé qué fuerza húmeda y angustiosa.<sup>102</sup>

Y añade refiriéndose exclusivamente a *Las madres*:

Magro producto de cuatro años. Pero si me falta una palabra, un coloquialismo, un detalle histórico, una puesta en lugar oportuna de algún detalle, no tengo a quien preguntarle. Si me ocurriera comprobar en alguien el sentimiento general de la población capitalina entre 1915 y 1917, no tendría yo aquí a nadie que me tendiera el vaso de agua tradicional, como no tengo el árbol que me brinde la sombra mexicana que me daría seguridad y descanso. Estar solo en verso no es difícil ni amargo si se posee el arte de hacer sonetos y otras composiciones poéticas. Lo que es de veras duro es estar solo en prosa, sin la compañía de la rima; no tener las

---

<sup>100</sup> Rodolfo Usigli, carta a Octavio Paz fechada el 17 de enero de 1958, en Ramón Layera, *op. cit.*, p. 198.

<sup>101</sup> Rodolfo Usigli, “*Las madres* (o *Las madres y los hijos*). Prólogo o de la inutilidad de los prólogos”, p. 785.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 782.

palabras árabes para pedir el pan y la sal y el recuerdo de México, porque aun teniéndolas, no recibirá uno lo que pide.<sup>103</sup>

Considero que la preocupación que el autor manifiesta en la cita anterior se encuentra estrechamente relacionada con el compromiso de Usigli de crear un teatro mexicano realista, como menciono en el primer capítulo de este trabajo, donde al ser un componente principal la observación, la distancia espacial de su referente le dificultan terminar la pieza, así como la distancia temporal que se acrecienta con el paso del tiempo y que difuminan de su memoria datos sociales que podrían comprometer la verosimilitud de la obra, ya que *Las madres* se localiza temporalmente entre los años de 1915 y 1917, en el centro de los disturbios de la Revolución mexicana ocurridos en la Ciudad de México.

A lo anterior se suman los inconvenientes en la representación escénica de esta pieza, que, bajo la estructura de tres actos, imprescindibles para el autor, salta a la vista la cantidad de personajes involucrados en la pieza —más de cien— y con lo que marca una diferencia considerable con el resto de sus obras, situación ante la cual el propio Usigli reflexiona en tercera persona:

Usigli nunca ha tenido mejor sueño que hacer obras representables. [...] *Las madres*, con su decorado simultáneo, sus incontables personajes, su acción aparentemente repetitiva o redundante, ¿es una pieza de teatro representable o estaría situada con mayor dignidad como un relato o novela en forma dialogada?<sup>104</sup>

Al pensar en el texto espectacular, Usigli considera la organización técnica de la puesta en escena, la cual se centra no sólo en la gran cantidad de actores que deben participar en ella, sino en la inclusión de personajes infantiles, lo que para el dramaturgo implica un reto mayor al dirigir actores de corta edad.

Esta razón hace considerar que en esta obra, el autor se centró en escribir una pieza que apuntaba a ser más leída que representada<sup>105</sup>. Este criterio en el pensamiento del autor surge del hecho de que el Fondo de Cultura Económica ya había empezado a editar el teatro completo del dramaturgo y a la fecha del prólogo a *Las madres*, Usigli preparaba el segundo tomo de dicho proyecto, por lo que tenía

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 783.

<sup>104</sup> *Ibidem*, pp. 783-784.

<sup>105</sup> Lo cierto es que, a pesar de que el principio del género dramático y el deseo de Usigli era realizar obras que fuesen llevadas al texto espectacular, dentro de la producción usigliana varias piezas están construidas para ser más leídas. Otro ejemplo de ello es con *Corona de fuego*.

la seguridad de que sus obras de igual modo llegarían a las personas, aunque fuera a través de la lectura a falta de interés en su montaje.

Pese a los inconvenientes que Usigli encuentra en una posible representación de la mencionada pieza, lo cierto es que trece años después de haber sido escrita, Luis G. Basurto decide llevarla a escena y la estrena el 3 de febrero de 1973 en el Teatro Hidalgo en la Ciudad de México. Aproximadamente un mes después del estreno, Rafael Solana escribe una crítica sobre la representación y justamente hace la observación en cuanto al número de personajes, alabando al director por haber podido recortar a algunos, al igual que parte de las escenas, sin restar esencia del texto original.

Sin embargo, noto un cambio en el tono de dicha crítica en comparación con la realizada a *Jano es una muchacha* años antes, y que comenté en el capítulo anterior: en la publicación de Solana ya no percibo el cuestionamiento mordaz sobre la temática de la pieza o el empleo de los recursos dramáticos de Usigli, en esta ocasión se subraya, ante todo, la calidad y el buen nombre del dramaturgo:

Pensamos, al mismo tiempo que los detractores y que los admiradores de Usigli, que la obra es muy buena, pero muy larga, o muy larga pero muy buena, que de ambas maneras puede decirse; otra poda la mejoraría, aligerándole de su peso muerto; pero se trata, desde luego de una pieza digna de la firma ilustre que lleva, y merece ser vista por un amplio público.<sup>106</sup>

El cambio en la postura crítica de quienes realizan reseñas de la obra usigliana, bien puede tener explicación en otro hecho que concierne con la biografía del autor, pues justamente *Las madres* es representada un año después de que el dramaturgo recibiera el Premio Nacional de Letras por parte del gobierno mexicano en 1972, justo un año después de dejar el servicio diplomático y durante el mandato de Luis Echeverría Álvarez<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> Rafael Solana, “*Las madres* de Rodolfo Usigli, dirige Luis G. Basurto” en *Siempre!*, 7 de marzo de 1973. En “Repositorio de críticas” del *Sistema de información de la crítica teatral*, CITRU-INBAL, México. Consultado el 14 de febrero de 2023 en: [https://criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?ID=6449](https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=6449).

<sup>107</sup> Llama mi atención que el reconocimiento que Usigli tanto esperaba por parte del gobierno mexicano, precisamente, haya ocurrido bajo el mandato de Luis Echeverría, quien se sabe fue uno de los principales actores en la matanza de estudiantes en 1968. Ante este suceso que también marcó el quiebre entre Octavio Paz y el dramaturgo, como menciono en una nota a pie anterior, probablemente haya impulsado al mandatario en la búsqueda de un respaldo intelectual, después de haber perdido el respaldo de otros personajes entre los que se encontraba el propio Paz. Ver *supra*, p. 34.

De este modo, al obtener finalmente el reconocimiento del Estado, el nombre de Usigli comienza a ser cuidado por los críticos del país y surge el interés por mostrar su obra al público mexicano; no creo que haya sido casualidad que de entre la basta producción del dramaturgo haya sido elegida *Las madres* para su puesta en escena, pues la obra contiene un referente histórico presente en las piezas usigliananas más reconocidas, pero con la diferencia de que en esta obra, el tema de la Revolución de 1910 es abordado desde un punto de vista social, lo que hace más fácil de asimilar la crítica a diferencia de lo que ocurre en *El gesticulador*, las *Coronas* o las *Comedias impolíticas* por su alto señalamiento político e histórico.

Otro aspecto que se debe tener en cuenta en la obra de Usigli es su interés por intentar la escritura de distintos subgéneros dramáticos e implementar diversos recursos, como es el caso del uso de la historia en las *Coronas*, y que considera pueden enriquecer el quehacer teatral, sin comprometer el uso de la imaginación en su propuesta artística. En el caso de *Las madres*, resulta interesante observar que de entre los elementos que emplea en su composición se acercan a los utilizados por los del Muralismo mexicano del siglo XX. Rafael Solana lo señala en su crítica:

En *Las madres* Usigli intenta un nuevo género, el que llamaríamos, usando un término de la pintura, mural. Muchos personajes [...] viven a lo largo de dos años diversos episodios, cómicos algunos, muchos trágicos, algunos meramente dramáticos; son pintorescos algunos de los cuadros, hasta alguno habrá poético; hay costumbrismo en varias pinceladas, sabor de época en unas estampas, fuerza en otras.<sup>108</sup>

Si bien Solana no profundiza el concepto de “teatro mural” y Usigli no lo sugiere en el prólogo de la obra, resulta plausible que el dramaturgo tuviera en mente el Muralismo mexicano durante el proceso de composición, pues coincide en la presentación de una cantidad importante de personajes, similar a los empleados por Diego Rivera en murales como *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947) o *Epopéya del pueblo mexicano* (1929-1935)<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Rafael Solana, *op. cit.*

<sup>109</sup> *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* se encuentra actualmente en el Museo Mural Diego Rivera, en tanto, *Epopéya del pueblo mexicano* —también llamada *Historia de México a través de los siglos*—, está en los muros de la escalera principal de Palacio Nacional; ambos sitios se localizan en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Durante el siglo XX y posterior al movimiento revolucionario, el Muralismo en México adopta un papel de gran relevancia, pues se convierte en la oportunidad de mostrar a la sociedad el proyecto de nación postrevolucionario, es decir, hacer del conocimiento público los pilares históricos, sociales y culturales sobre los que se quiere desarrollar el México moderno.

El resultado es que gran parte de las imágenes que dan rostro a lo mexicano se concretizan en el muralismo, como señala Esperanza Garrido:

Los referentes iconográficos que identifican en todo el mundo a *lo mexicano* y que se han propagado por muchísimos medios: cine, televisión, carteles, cerámica, escultura, grabado, fotografía, desde luego pintura, etcétera; aunque se fueron acuñando poco a poco a lo largo del siglo XIX, especialmente en su segunda mitad [...] fraguaron definitivamente y se consolidaron en los murales de la primera mitad del siglo pasado [siglo XX] y están vigentes aún ahora.<sup>110</sup>

Es entonces que el Muralismo consigue establecer el concepto de lo mexicano al que aspira el partido en el poder y así universalizarlo, lo que permite ser identificado en el resto del mundo, justo como Usigli aspira de su poética teatral. Sin embargo, más allá de querer poner a México en el panorama mundial del siglo XX como una nación moderna, lo cierto es que el Muralismo también tenía la finalidad de acercar la cultura y el conocimiento al pueblo mexicano como parte del proyecto educador del Estado.

Para ello, el gobierno federal contrata a pintores como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros para realizar murales en edificios de la Ciudad de México, justamente porque: “[...] la pintura mural mexicana surge de un deseo de educar, educar tanto los sentidos, como el gusto, el intelecto y el espíritu del individuo y de la población popular”<sup>111</sup>.

De ahí la importancia de que los murales se encuentren no sólo al alcance del público en general, sino en edificios gubernamentales para oficializar y respaldar la ideología impresa en el proyecto de nación y al que se suman artistas e intelectuales de la época. Esperanza Garrido agrega:

El Muralismo Mexicano, es un movimiento que básicamente se vuelve hacia México para crear una escuela nacional, al hacerlo de una manera auténtica, no solamente

---

<sup>110</sup> Esperanza Garrido, “La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica”, *Sophia. Colección de Filosofía de la Educación*, núm. 6, Universidad Politécnica Salesiana, Ecuador, 2009 p. 54.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 71.

lo logra sino que adquiere dimensiones universales. Lo anima un profundo nacionalismo que late en cada uno de los murales, un nacionalismo humanista que desea alentar y sostener la fe y el ánimo de todos los habitantes del país sin importar su condición ni posición social.<sup>112</sup>

Por lo anterior, considero que en el caso de *Las madres* podría ser un intento por emular el Muralismo desde el teatro, al también enmarcar un proyecto de nación a través de una serie de cuadros en movimiento, donde la cotidianidad de los personajes es atravesada por la Revolución de 1910 y que también buscan lograr cercanía con el público a partir de una obra que guarda muchos elementos testimoniales.

Aunque, como menciono con anterioridad, Usigli no alude al concepto “mural” en el prólogo de la obra, resulta interesante apuntar la manera en la que divide cada uno de los tres actos de la pieza, no como escenas sino precisamente como “cuadros”. Esto no resulta exclusivo de esta obra, también realiza cuadros en: *El presidente y el ideal* (1935), *Estado de secreto* (1935), *La diadema* (1960), *El gran circo del mundo* (1950-1968) y *¡Buenos días, señor Presidente!* (1972); probablemente como un ensayo para mostrar y confrontar al público mexicano con su realidad<sup>113</sup>.

*Las madres* no era una pieza menor para Usigli, su insistencia por terminarla pese a todas las ocupaciones que le impedían dedicarse completamente a su actividad creadora, denotan la importancia que tenía para él y el compromiso no sólo artístico, sino personal por llevarla a buen término por el aspecto biográfico que contenía. Justamente Antonio Rodríguez señala a propósito del Muralismo:

Nada falta en ese retrato, que es también biografía, para que comprendamos, en toda su complejidad, al pueblo de México. No falta la lucha por la Independencia ni las peripecias de la Reforma. Está presente, aunque oliendo a carroña, la cabeza

---

<sup>112</sup> *Idem.*

<sup>113</sup> Usigli establece como principal problemática del teatro la evasión emocional del mexicano, lo cual crea una distancia con aquello que se representa y apunta: “Desvinculado del teatro en estos lazos originales, el mexicano considera el teatro como las montañas que lo rodean. No sólo como un espectáculo que le es ajeno, sino como una vida ajena a él. [...] De aquí que el único teatro susceptible de éxito entre nosotros, sería aquel que pudiera presenciarse por el ojo de una cerradura. Así presencia el mexicano la vida de sus vecinos, de sus amigos, de sus caudillos políticos, con pasiva curiosidad”. *Anatomía del teatro*, p. 24.

de Maximiliano. Y nada nos aleccionará tanto acerca de la Revolución como la imagen que de ella dejaron los pintores en sus murales.<sup>114</sup>

Por tanto, los cuadros en *Las madres* no sólo forman parte de las obras que se escriben alrededor de la Revolución mexicana, sino que permiten enriquecer con el movimiento, el lenguaje y la teatralidad una crítica que no se limita a lo político como ocurre con las *Comedias impolíticas* o *El gesticulador*. El abordaje desde lo social le permite a Usigli mostrar el testimonio vivo de una persona que vivió su infancia en medio del conflicto armado y que le imposibilita idealizarlo por haberlo presenciado y sufrido.

Uno de los elementos utilizados en *Las madres* para darle verosimilitud y cercanía con el público se encuentra en el uso del lenguaje, donde se reflejan las expresiones lingüísticas de 1912 y que ayudan a ambientar el estrato social de quienes sufrieron los estragos de la Revolución. Un ejemplo se marca con el Vago primero y el Vago segundo, un par de jóvenes que no estudian ni trabajan y obtienen su sustento en la rapiña. No obstante, el Vago segundo ve en la lucha armada una esperanza de salir de la vecindad donde habitan y poder tener una vida menos miserable:

*El Vago segundo entra por el zaguán. Viene uniformado de teniente, con el sombrero texano.*

VAGO PRIMERO.— Epa, ¿qué pasó pues?

VAGO SEGUNDO.— Ya le dije que me iba a dar de alta.

VAGO PRIMERO.— ¿Ladrónde hubiste las dos barras?

VAGO SEGUNDO.— ¿A poco creía que me iba yo a ir de sardo? (p. 659)

A lo largo de la obra, los personajes utilizan expresiones de este tipo en mayor o menor medida, de acuerdo con las características de cada uno de ellos. Sin embargo, pese a que Usigli a estas alturas ya es un dramaturgo respaldado por el Estado, un aspecto que le es criticado de forma negativa es justamente el uso del lenguaje. Así Solana señala: “[...] es evidente en todo momento que Usigli no estaba pensando al escribir *Las madres*, ni Luis G. Basurto al dirigir la obra, en un público

---

<sup>114</sup> Antonio Rodríguez, *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*, Thames and Hudson, Londres, 1970, p. 495.

muy refinado, sino en uno popular, al que algunas de las escenas más flojas parecen divertidas y gratas.<sup>115</sup>

Es probable que Solana no considere la propuesta poética usigliana al elaborar este juicio, así como tampoco el artificio en los diálogos para realizar un retrato de un nivel medio-bajo, donde las expresiones populares se vuelven un medio para llamar la atención del público. Por otro lado, las “escenas flojas” a las que se refiere el crítico muy probablemente sean los enfrentamientos en los que se involucra Doña Cata, una mujer que es madre y juzga a todos quienes la rodean; y la pelea entre Ricardo y su amigo Luis, a causa de un malentendido provocado por Adolfo, el peluquero.

Al igual que ocurrió con *Jano es una muchacha* en 1952, la crítica observa de forma superficial las piezas de Usigli, acaso por el desconocimiento de la producción teórica y ensayística del dramaturgo, donde se detiene a explicar su propia poética y a partir de la cual pueden entenderse con mayor profundidad cada una de sus obras, de manera que no funcionan de forma aislada entre sí, sino que todas y cada una son distintos cuadros de la realidad mexicana en los que el dramaturgo quiere que el espectador ponga atención.

Como reflexión final de este apartado, creo es importante apuntar que si consideramos a *Las madres* bajo la etiqueta de “teatro mural” pensando en la consigna de volver más accesible al público esta pieza, no se logra del todo. Justamente la diferencia del Muralismo es que utiliza espacios accesibles y a la vista de las masas, mientras las piezas de Usigli únicamente son posible verlas dentro de espacios arquitectónicos donde se lleve a cabo el montaje, en sitios cerrados y al cual sólo los niveles medio y alto tienen oportunidad de acudir. Por ello propongo que los recursos de composición utilizados en esta pieza se observen como un ensayo del dramaturgo para explorar las dinámicas sociales que surgen durante la Revolución y desde las cuales Usigli dimensiona el impacto en la construcción de la sociedad posrevolucionaria donde el protagonismo lo mantienen las mujeres.

---

<sup>115</sup> Rafael Solana, *op. cit.*

### 3.1. Los estereotipos de la maternidad mexicana

La obra de *Las madres*, también nombrada por Usigli como *Las madres y los hijos*, ubica su acción entre los años de 1915 y 1917, como señalé en el apartado anterior de este capítulo, dividida en una serie de cuadros que reflejan el panorama de la vida cotidiana, principalmente el de las mujeres de nivel medio-bajo durante los últimos años del movimiento revolucionario en la capital del país, así como de las niñas y niños que crecieron bajo estas circunstancias.

Resulta interesante la manera en que esta pieza se distingue del resto de las obras de Usigli que también parten del tema de la Revolución de 1910, pues mientras en *El gesticulador* la acción transcurre al norte del país, ya con la Revolución institucionalizada y con las mujeres al margen de las cuestiones políticas; en *Las madres* resalta inevitablemente el testimonio de la cotidianidad y las dificultades que Usigli vivió durante su infancia, así como el retrato de las distintas situaciones que tenían que sobrellevar las distintas familias a pesar de la lucha armada.

Aunque no se puede afirmar que toda la pieza sea completamente autobiográfica, lo cierto es que existen varios rasgos con referentes biográficos que utiliza Usigli en su construcción, principalmente en la caracterización de la madre y el hijo principales: Julia y Ricardo, quienes son, sin dudar, los alter ego de la madre del dramaturgo y del propio Usigli.

Las similitudes entre los personajes y los referentes son considerables, por un lado, Julia es descrita en la obra como una mujer de treinta y seis años, inmigrante europea, dueña de un estanquillo con el que mantiene a su hijo Ricardo, viuda y francófona<sup>116</sup>; información que coincide con los datos de la madre de Usigli, Carlota Sheindel Wainer (1864-1940), descrita por el autor en el prólogo: “Antesala para *La última puerta*”, de la siguiente manera:

[...] mujer sencilla y sincera de quien heredé ese horrible defecto que es la incapacidad de mentir. Viuda, joven aún, extranjera y madre de cuatro hijos nacidos

---

<sup>116</sup> Sin embargo, en la obra Fernando le comenta a Ricardo: “FERNANDO.— [...] Y tu mamá habla francés, Ricardo”. A lo que el niño contesta: “RICARDO.— Francés, italiano, creo que alemán...” (p. 661), un rasgo que posiblemente sea reflejo de la madre de Usigli.

en México, de los que las hermanas eran las mayores, la señora U tuvo que hacer frente al siempre angustioso problema de su educación.<sup>117</sup>

Al igual que Julia, la señora Wainer es inmigrante, originaria del entonces Imperio Austro-Húngaro, llega a México con su marido Albert Jérôme Emmanuel Usigli<sup>118</sup>, quien muere en 1905 poco antes del nacimiento del dramaturgo. La madre de Usigli también francófona<sup>119</sup> y viuda busca por todos los medios procurar el bienestar y las necesidades de sus cuatro hijos.

Por otro lado se encuentra Ricardo, quien al inicio de la pieza cuenta con diez años, y a quien se le retrata como un chico interesado en la literatura y la historia, con problemas en la vista y una afición por inventar historias para sus amigos, lo cual se asemeja con lo que Usigli cuenta sobre sí mismo en su prólogo “Tres comedias y una pieza a tientas”, donde se declara un ávido lector desde muy niño, con la afición por memorizar obras de teatro y representarlas entre la gente que lo rodea, así como el estrabismo y ceguera parcial que padecía<sup>120</sup>.

Rodolfo Usigli y su familia viven la época de la Revolución en una “humilde vecindad”, que con el tiempo se convirtió en el cine Teresa en el centro de la Ciudad de México<sup>121</sup>, similar al lugar donde viven Julia y Ricardo en *Las madres* y que es descrita en la obra como el sitio donde ocurren todas las acciones: “[...] una calle

---

<sup>117</sup> Rodolfo Usigli, “Antesala para *La última puerta*”, p. 426.

<sup>118</sup> De acuerdo con Nicole Usigli Martínez, primera hija del autor, el padre de Usigli nace en 1861 en Alejandría, Egipto, pero era ciudadano italiano y muere en 1905. Ella relata: “Sus padres [de Rodolfo Usigli] se conocieron en Marsella. Ella, Carlota Wainer, había llegado allá, a casa de una tía, después de pasar unos años en Viena en casa de otra tía. Había dejado su pueblo natal, en Polonia, en esa época parte del Imperio Austro-Húngaro. Su madre [de Carlota], que era alemana, se volvió a casar cuando murió su padre polaco, y su padrastro no la dejaba ir a la escuela. Eso explica quizá por qué no se volvió a casar, encargándose de sus tres hijos y de mi padre, que estaba en camino cuando se quedó viuda de Alberto Usigli. Él le enseñó a leer y a escribir, y lo adoraba. Él nació en Alejandría en Egipto. En Marsella se casaron y ahí nació su primera hija, Claire, que vivió quince días. La hermana de Alberto era cantante de ópera, y él era su empresario, y la acompañaron a una gira por América, empezando por los Estados Unidos. Cuando llegaron a México, les gustó y se quedaron, y mi padre ahí nació «por casualidad»”. “La vía” en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2013. Consultado en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch7262>

<sup>119</sup> Usigli cuenta que la señora Wainer envía una carta a Porfirio Díaz para contarle su condición de viuda y la preocupación que tenía por la educación de sus hijas. Logra conseguir una audiencia con el propio Díaz, a quien, de acuerdo con el dramaturgo, se dirige en francés para solicitar su ayuda y logra obtener una beca para las dos hermanas mayores de Usigli en el “Colegio de la Paz o de las Vizcaínas”. Cf. “Antesala para *La última puerta*”, pp. 426-427.

<sup>120</sup> Cf. Rodolfo Usigli, “Tres comedias y una pieza a tientas”, pp. 282-283.

<sup>121</sup> Cf. Rodolfo Usigli, “Antesala para *La última puerta*”, p. 427.

populosa de la ciudad de México situada en el barrio fronterizo que, en la época colonial, separaba la ciudad española de la india” (p. 635).

Si bien el rastreo de datos autobiográficos en esta pieza no es el objetivo principal del presente estudio, sí resulta interesante tomarlos en cuenta, en la medida que posiblemente forman parte de la intensión artística de Usigli, ya no sólo como un testimonio de una época convulsa que marcó el desarrollo de México durante el siglo XX, sino por la perspectiva crítica del dramaturgo. Precisamente Fernando Carlos Vevia Romero apunta al respecto:

El pudor de Usigli con respecto a su biografía le hace acumular páginas y páginas de un brillante ensayo sobre la necesidad de escribir prólogos y sobre el manejo del tiempo en teatro, antes de decirnos honradamente: “... es un intento de recobrar el ambiente de mi época infantil y de trazar ese ensangrentado territorio de los años de 1914 a 1917”.<sup>122</sup>

Por lo tanto, *Las madres*, como un retrato de la sociedad, se construye desde la propuesta realista del dramaturgo desde su vivencia, donde un acontecimiento histórico y los avatares de las personas quienes se vieron atravesadas, marcan el punto de partida del texto dramático y que, al entremezclarse con la imaginación, da como resultado una pieza cercana a la realidad del lector, a partir de la cual puede involucrarse de forma activa, considerar la postura crítica del autor y observar más allá de la idealización que el Estado ha hecho sobre la Revolución mexicana.

Pese a que Usigli ya había intentado en sus *Comedias impolíticas* y en *El gesticulador* colocar a la Revolución en perspectiva y despojarla de su aura idílica, en *Las madres* vuelve a intentarlo, pero desde una perspectiva social. Vevia Romero observa:

[...] es la única obra de Usigli en que los personajes son de carne y hueso, no son meros portadores de roles temáticos, o, si se prefiere una terminología tradicional: no recuerdan los papeles de los autosacramentales (el rico, el pobre, etc., o en términos modernos, la señora distinguida, el psicoanalista, el joven oficinista responsable, etc.). Hay una vida humana, purificada por el tiempo; es decir: con la suficiente distancia para que los personajes vivan vida teatral y no extrateatral.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> La cita que incluye Vevia en este fragmento es del propio Usigli en “*Las madres* (o *Las madres y los hijos*). Prólogo o de la inutilidad de los prólogos”. Fernando Carlos Vevia Romero, *La sociedad mexicana en el teatro de Rodolfo Usigli*, Universidad de Guadalajara, México, 1990, p. 73.

<sup>123</sup> *Ibidem*, pp. 73-74.

Coincido con Vevia Romero al afirmar la presencia de estos personajes “de carne y hueso” en *Las madres*, que dan cuenta de la complejidad en su desarrollo dentro del marco de un suceso histórico y la manera en que dicho suceso influyó en su quehacer cotidiano, lo que le permite a Usigli reafirmar el carácter testimonial de la obra y poner en perspectiva los efectos reales de la Revolución de 1910 en las familias de la capital del país, como mencioné con anterioridad.

Y tal como señala el crítico, la distancia entre los años que se retratan en la obra y la fecha de su composición, le permiten a Usigli construir una perspectiva de la revolución institucionalizada desde la distancia, con el conocimiento de lo que ha ocurrido y hacia dónde ha llegado el proyecto de nación sustentado en la idealización de un suceso histórico, pero que también ha derivado en la asimilación de comportamientos que para el dramaturgo retrasan el desarrollo de la sociedad mexicana en todos sus ámbitos, donde la hipocresía nuevamente se posiciona como el tema por excelencia.

De este modo, en *Las madres* Usigli muestra la función social de la maternidad de principios del siglo XX, desde un carácter testimonial y desde la consideración de que la obra surge bajo el cobijo del Estado; donde se refleja la situación de las mujeres que deben sobrevivir y proteger a sus hijos de una lucha armada. A partir de su observación, Usigli se permite señalar y poner en tela de juicio la influencia en la sociedad en el comportamiento y actuar de las mujeres, tanto en la relación que guardan con sus semejantes, como con aquella que entablan con su descendencia.

A la par, resulta interesante el que esta pieza sea también un homenaje a la señora Wainer, no sólo como una respuesta personal al sentir del dramaturgo sobre su historia personal, sino también como parte de un reconocimiento a su madre por haber formado al ciudadano, al intelectual, al artista, al “padre del teatro moderno en México”, a partir del que construye un modelo idealizado de la maternidad sobre el que Usigli se muestra a sí mismo como el resultado.

Lo anterior queda expuesto en dos dedicatorias del autor a la señora Wainer. La primera precisamente en *Las madres* donde le escribe: “Para la memoria pura y la presencia viva de mi madre” (p. 613); y la segunda, manuscrita en un ejemplar de

sus primeras publicaciones fechada en agosto de 1932 —*México en el teatro*—, y que puede observarse en una imagen mostrada en el espacio dedicado a Rodolfo Usigli de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: “Para mi madre —toda la bondad, toda la fe— esta obra de su obra”<sup>124</sup>.

De este modo, al ser los hijos resultado del trabajo de la madre, Usigli mira a la mujer como un sujeto creador, primero al dar la vida a su estirpe y después como cuidadora, educadora y formadora de su progenie, actividad que el dramaturgo equipara al trabajo del artista y al resultado de su obra. Este aspecto va más allá de la tendencia a idealizar la imagen de las clases populares, como ocurre en el movimiento Muralista y en las películas de la época de oro del cine mexicano, pues el horizonte de expectativas del dramaturgo se encuentra determinado por su deixis: mexicano de primera generación e hijo de inmigrantes, con un innegable rastro de influencia e inclinación por Europa<sup>125</sup> y una experiencia de vida afectada por las acciones políticas, las contingencias históricas y el devenir social, características que le permiten ver con cierta distancia la situación nacional, pero con el compromiso de formar parte activa de la construcción del México posrevolucionario.

Es así que mientras en su trilogía de las *Coronas*, Usigli muestra los pilares sobre los que considera debía construirse la consciencia histórica de México, es en *Las madres* donde define a la mujer como la base primordial de la familia y, por lo tanto, de la sociedad, en cuya manera de actuar y ser puede beneficiar o perjudicar a los futuros ciudadanos del país. Peña Doria observa con respecto de la imagen de la mujer en la obra del dramaturgo:

El teatro de Rodolfo Usigli se distingue por presentar a mujeres en edad madura, son madres o esposas que tienen la capacidad de ser duras, fuertes, serenas, matriarcas, videntes, filósofas, psicólogas o sibilas, como son clasificadas por Fernando Carlos Vevia en su libro *La sociedad mexicana en el teatro de Rodolfo*

---

<sup>124</sup> “Portadas y dedicatorias de Rodolfo Usigli” en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consultado en: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/rodolfo\\_usigli/imagenes\\_portadas/imagen/imagenes\\_portadas\\_01\\_usigli\\_1932dedicatoriaasumadre/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/rodolfo_usigli/imagenes_portadas/imagen/imagenes_portadas_01_usigli_1932dedicatoriaasumadre/)

<sup>125</sup> Su hija, Nicole Usigli Martínez, relata precisamente la inclinación de Usigli por Europa, pero desde un sentir mexicano y comenta: “Los Estados Unidos no lo atraían; Europa, sí. La verdad es que ya tenía veintisiete años, era mexicano —no italiano como oficialmente aparecía en el Registro de Extranjeros—; tuvo que naturalizarse como todos los mexicanos de padres extranjeros y renunciar a su nacionalidad italiana, y durante la guerra hacer servicio militar con otros extranjeros naturalizados, con León Felipe como parte de la compañía”. “La vía”, *op. cit.*

*Usigli*. Todas luchan por la familia y viven las consecuencias de una sociedad difícil, pero a la que pueden controlar por el poder de su fuerza.<sup>126</sup>

Es así como en *Las madres*, Usigli pone en escena a siete madres, todas distintas contrastantes entre sí, pero que tienen en común la crianza de sus hijos en un ambiente adverso y de desestabilidad política, además de compartir el ejercicio de la maternidad en soledad, ya sea por la muerte o abandono de los padres de sus hijos, o bien, pese a su presencia, ellos se limitan a proveer y ver por sus propios intereses, al perpetuar los arquetipos y estereotipos que los atraviesan.

Con anterioridad rescataba que, para Vevia Romero, los personajes de *Las madres* son de “carne y hueso”, pues se alejan de ser “meros portadores de roles temáticos”, lo cierto es que Usigli utiliza estereotipos para la construcción de estos mismos personajes, sin necesariamente configurar personajes tipo<sup>127</sup>. Pues, aunque Usigli no excluye del todo la presencia de personajes que representan defectos o vicios de la sociedad mexicana en la obra, los personajes principales — las madres— contienen además un trasfondo que las dota de rasgos complejos, posiblemente resultado de las observaciones sociales del dramaturgo.

Justamente Pavis señala que dentro del teatro los estereotipos no se reducen a la formación de un tipo de personajes determinado, sino que también pueden utilizarse como un recurso de composición dramática, a partir del cual el autor puede valerse para introducirlos como rasgos ideológicos y situacionales en los personajes dentro de la obra, cuya intensión consiste en establecer la postura crítica del dramaturgo. Por ello, Pavis considera:

[...] cualquier utilización de los estereotipos es paralela al establecimiento de una distancia irónica del procedimiento y a una denuncia de los trucos teatrales. El dramaturgo y el director de escena adoptan el esquema petrificado, modificándolo y criticándolo desde dentro. Brecht utilizó este método para que el espectador tomase conciencia de los lugares comunes ideológicos que lo aprisionan [...]. El juego

---

<sup>126</sup> Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*

<sup>127</sup> Patrice Pavis define a los personajes tipo como: “[Un] Personaje convencional que posee características físicas, fisiológicas o morales conocidas de antemano por el público y constantes durante toda la obra; estas características han sido fijadas por la tradición literaria (el bandido generoso, la prostituta buena, el fanfarrón y todos los caracteres de la *commedia dell’arte*). [...] El tipo representa, si no un individuo, sí al menos un papel característico de un estado o de un defecto [...]. Si bien no está individualizado, posee al menos algunos rasgos humanos e históricamente comprobados”. *Op. cit.*, p. 481.

dramático utiliza tales recursos para sensibilizar a los actores frente a las fuerzas de los tópicos lingüísticos e ideológicos que los encorsetan.<sup>128</sup>

Es así que, dentro de *Las madres*, Usigli utiliza los estereotipos como recurso en la composición de los personajes que aparecen en escena, como es el caso de Fernando Estrada, quien, en medio de un enfrentamiento, entra herido al estanquillo de Julia. Fernando representa al intelectual de la Revolución, es periodista, poeta y maderista, pero al momento de conocer a Julia, se encuentra decepcionado por el rumbo que ha tomado la lucha armada; tiene ideales, pero ya no guarda esperanza. Es entonces que aparece en el estanquillo un capitán carrancista, que le cuestiona a Fernando por la crítica que ha hecho hacia la Revolución y el periodista, para evitar un enfrentamiento, se presenta de la siguiente manera:

FERNANDO.— [...] Mi Capitán General, no se alebreste. Soy periodista viejo y fui maderista. No creo que se acuerde usted del *Hijo del Ahuizote*, pero allí empecé yo —cuando usted iba apenas a la escuela. Y me batí también con las armas en la mano. Creo en la Revolución, pero creo que los partidos la corromperán. (p. 648)

La declaración de Fernando sobre su trabajo en el *Hijo del Ahuizote* no sólo permite dar una idea de la edad que tiene —y que no es mencionada—, también lo sitúan como un hombre que inició la Revolución y que ha sido testigo del rumbo que ha tomado la lucha armada hasta perder su objetivo principal, además de que esta serie de datos que proporciona Usigli a través de sus personajes, le aportan credibilidad y un carácter realista a la pieza como un documento testimonial.

La contraparte de Fernando es el Señor Nájera, quien acude con frecuencia al estanquillo para que Julia le prepare su café y que critica abiertamente la Revolución y las consecuencias que han venido con ella. Su disgusto surge porque durante el Porfiriato él gozaba de riqueza y comodidades, pero con la llegada de la Revolución a la capital, ha sido despojado de ellas. El señor Nájera tiene un cambio a lo largo de la obra, pues de estar en contra de la situación política del país, al final de la pieza cambia de opinión y comienza a mostrar simpatía por la Revolución que comienza a institucionalizarse, lo que le trae la restitución de sus bienes, como observa Fernando:

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 183.

EL SEÑOR NÁJERA.— Pues ni modo, ahora que hay Constitución hay ley, y es necesario respetarla. Hay que ver la cantidad de robos que...

FERNANDO.— ¿Por qué no se fusilan a los del Automóvil Gris? Ese infeliz viejo tomó una pieza de pan porque tenía hambre.

EL SEÑOR NÁJERA.— Es triste, claro; pero el Comandante de la Guarnición lo anunció, y ese general Hill es enérgico y hombre de palabra y...

FERNANDO.— Sí, a usted le encanta la energía, ¿no? ¿Está usted con ellos ahora?

EL SEÑOR NÁJERA.— Y usted, mi amigo, ¿está contra ellos? Los tiempos cambian.

FERNANDO.— Los hombres cambian. Me dijeron por ahí que Carranza le devolvió a usted su casa. (p. 711)

Además de estos personajes, también tienen presencia los revolucionarios de distintos partidos: villistas, carrancistas y zapatistas, y todos ellos manifiestan de forma indistinta su aversión a cualquier bando que no sea el propio, pese a ser todos revolucionarios. Usigli los muestra como personajes que han aprovechado el movimiento armado para matar sin consideración a civiles, enemigos e, incluso, simpatizantes en nombre de una lucha que no comprenden del todo, la misma que les ha dado la oportunidad de obtener cierto estatus social y riqueza económica.

Estos personajes no tienen nombre propio, son nombrados como generales o capitanes, zapatistas, carrancistas o villistas cuando ya forman parte del movimiento, o con nombres genéricos antes de enlistarse, como es el caso de los vagos. Y es precisamente en los personajes de los vagos donde el dramaturgo retrata otro tipo de revolucionario distinto a Fernando, precisamente aquellos que entran en la lucha sin conocer ni entender realmente su objetivo. Estos personajes representan a quienes únicamente se dejaron llevar por las circunstancias y que encuentran en la Revolución la oportunidad de tener lo que antes no se tenía:

VAGO SEGUNDO.— Ya le dije que me iba a dar de alta.

[...]

VAGO PRIMERO.— ¿Y cómo le hiciste?

VAGO SEGUNDO.— Pues no más me fui a ver al General y le dije que los ricotes esos de ahí enfrente tenían escondidos tres caballos y una fanega de maíz y frijol. Y soy teniente, vale. Y seré general, vale. ¿Te presento con él?

VAGO PRIMERO.— No, yo prefiero mi pellejo.

VAGO SEGUNDO.— Vamos a la fonda. Yo invito.

VAGO PRIMERO.— ¿Tienes cigarros?

VAGO SEGUNDO.— Ahorita compramos [...] Dos cajetillas por favor. (*Paga, tiende una al Vago primero.*) (pp. 659-660)

Esta escena de los vagos contrasta con la primera donde aparecen, en la cual los personajes apenas tienen un par de monedas para conseguir cigarros sueltos, no tienen trabajo u oficio alguno —y no se les ve intención de tenerlo—, pero en el momento en que el Vago Segundo entra a la Revolución después de ser aceptado por delatar personas, cuenta con el dinero suficiente para comprarse e invitar cajetillas a su camarada<sup>129</sup>.

No es la primera vez que Usigli señala los inconvenientes que llegaron con la Revolución de 1910, desde *El gesticulador* critica con severidad todo lo que devino con la institucionalización del movimiento armado y que ya se gestaba desde sus inicios, donde el campo de batalla deja de estar en las calles y se ubica en el ámbito político. Por ello, el dramaturgo declara en el prólogo “Tres comedias y una pieza a tientas”:

No cabe negarlo ahora: los jóvenes de mi generación éramos, en mayoría, antirrevolucionarios como románticos, aunque creíamos en la revolución rusa más que en la mexicana por lo mismo. (En realidad, en la revolución mexicana los niños de la ciudad sufríamos, en especial los que éramos hijos de viudas pobres, no sólo por las privaciones naturales en esas circunstancias de vértigo, sino porque estábamos condenados a la inacción y teníamos que buscar ventanas, escapes hacia el mundo exterior, alejado del mundo de sangre en que vivíamos, y en el que los muchachos mayores dos o tres años que nosotros tomaban ya parte en la lucha.)<sup>130</sup>

Lo anterior explicaría la insistencia de Usigli por construir en *Las madres* escenas donde se observen las interacciones entre los niños en medio de este panorama: la del primer acto, cuadro primero, donde llegan de la escuela y Ricardo les cuenta una historia bélica con personajes alemanes que él mismo ha inventado; o la del cuadro tercero, también del primer acto, que comienza con los niños quienes juegan

---

<sup>129</sup> Si bien Usigli se basa en su propio testimonio para representar los distintos tipos de revolucionarios que formaron parte del movimiento, las características que resalta ya habían sido escritas por otros autores de narrativa de la Revolución, como es el caso de Mariano Azuela en *Los de abajo* (1915), quien también escribe desde su experiencia directa. Otro ejemplo, como un testimonio de infancia, es *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello, quien plasma en una serie de relatos cortos las vivencias de quienes ven pasar la Revolución en el norte del país. Ambos casos, al igual que Usigli, dan cuenta de la impunidad y el caos social al que es sometida la población civil, además de definir los distintos tipos de participantes dentro de la Revolución: el intelectual, el líder revolucionario, los bandidos que aprovechan las circunstancias para robar y matar, y los revolucionarios comprometidos y leales a la causa, aunque no siempre la entiendan.

<sup>130</sup> Rodolfo Usigli, “Tres comedias y una pieza a tientas”, p. 283.

a representar los países que participarán en la Primera Guerra Mundial —si se considera la fecha en que se sitúa la obra—, y que reproducen a través del juego las matanzas de las que han sido testigos.

Pero desde la perspectiva de Usigli, como he comentado con anterioridad, atrás de los hijos se encuentran las madres. El comportamiento, las actividades y las preocupaciones de los niños son determinadas por su entorno y por el actuar de cada una de sus progenitoras, sin embargo, el retrato de las mujeres va más allá del testimonio del escritor, pues a través de su construcción y contrastes, el dramaturgo configura un modelo ideal de cómo tendría que ser la madre mexicana de principios del siglo XX.

Es así que el centro de la obra se encuentra en Julia, quien al inicio de la obra tiene 34 años y al término tiene 36, en tanto su hijo Ricardo inicia con diez y termina con doce. Como he mencionado con anterioridad, Julia es extranjera, migrante europea, habla varios idiomas, es viuda, trabajadora y dedicada al cuidado de su hijo. Pese a sus recursos limitados, consecuencia de las dificultades surgidas a propósito de la Revolución en la capital, no viven en medio de la miseria, pues Julia es dueña de un estanquillo, además de buscar constantemente cualquier oportunidad para conseguir dinero y así procurar el bienestar a su hijo, sin embargo, menciona que tiene otros hijos mayores a quienes ha mandado con familiares para que también tengan una buena calidad de vida.

Julia representa un modelo ideal de madre, en ella convergen los arquetipos de la madre creadora y sacrificada, además de reflejar los estereotipos que socialmente se esperan de una madre y que formarán parte de la ideología nacional a lo largo del siglo XX. Por momentos, Julia parece situarse en un plano moral elevado que contrasta con el resto de las madres dentro de la obra, donde se vuelve tan idílica que Usigli requiere darle un giro al final de la pieza y contextualizar que la dedicación devota por el cuidado de su hijo, proviene de la culpa que le causa haber intentado abortarlo cuando se enteró de su embarazo.

El hecho de que Usigli apuntara a los conflictos que observaba en las mujeres durante la maternidad llaman la atención, pues a pesar de que se intuye que el papel de la madre tiene un papel importante dentro del núcleo social, el que la buena

madre perteneciera al ámbito de lo privado y cuyo comportamiento, finalmente es lo que se espera, le había restado importancia dentro de las obras, salvo en los casos en que se reflejaran vicios.

Es a partir del siglo XX donde comienza a reflexionarse sobre el papel de las mujeres como madres y, aunque ya algunas escritoras elaboran retratos de ellas, lo cierto es que la mayoría de las representaciones habían sido escritas desde posiciones de poder, como señala Marcela Lagarde: “Han sido los hombres, sus instituciones, y sus intelectuales, dueños de la palabra creadora, quienes han elaborado esa identidad simbólica de las mujeres mexicanas”<sup>131</sup>.

Por ello, la mujer usigliana es el reflejo de la manera en que la sociedad ha conceptualizado durante gran parte del siglo pasado, la imagen de la mujer del siglo XX, en función de su relación con los otros:

El poder define genéricamente la condición de las mujeres. Y la condición de las mujeres es opresiva por la dependencia vital, la sujeción, la subalternidad y la servidumbre voluntaria de las mujeres en relación con el mundo (*los otros*, las instituciones, los imponderables, la sociedad, el Estado, las fuerzas ocultas, esotéricas y tangibles).<sup>132</sup>

Creo que el estudio de Lagarde, a pesar de partir de una postura antropológica y realizado en 1989, puede ayudar a explicar el punto de vista desde el cual Usigli observa a la mujer y la construye en su obra. Lagarde considera que a lo largo del siglo XX la manera en que una mujer es socialmente reconocida, parte de la forma en que ella se relaciona con su entorno; no desde la individualidad, del mismo modo que ocurre con la felicidad, sino desde lo colectivo.

Esta observación de Lagarde se refleja en el personaje de Julia y en las características que Usigli pone en ella como cualidades deseables de una madre ejemplar, es así que Julia es retratada como una mujer piadosa, dispuesta a ayudar a otros desinteresadamente, a pesar de que ella también vive una situación desfavorable a lo largo de toda la obra. Así lo enmarcan desde el inicio, cuando Julia conoce a Fernando, deja entrar al estanquillo en medio del fuego; o cuando matan

---

<sup>131</sup> Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, 2a. ed., Siglo XXI, México, 2015, p. 57.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 60.

a Chon, el portero de la vecindad, y en medio de la tragedia le regala un par de velas a Lupe, la viuda:

LUPE.— [...] Doña Julia, ¿no tiene unas velitas de sebo?

DOÑA JULIA.— Sí, Lupe. ¿Cuántas?

LUPE.— Ahí las que pueda. No tengo centavos, pero son para velar a Chon. (*Reacción de Fernando y de Ricardo.*)

DOÑA JULIA.— ¿Qué dice usted?

LUPE.— Lo mataron, doña Julia. Y él no se metía con nadie. No más porque quiso cerrar el zaguán.

*Julia toma cuatro velas grandes de parafina y se las tiende.*

LUPE.— No, doña Julia, de sebo. ¿No ve que no tengo con qué pagarle?

DOÑA JULIA.— [...] Ande, ande, Lupe, llévelas. Hoy por ti, mañana por mí. (p. 647)

La ayuda que brinda Julia es indistinta, su única motivación radica en la compasión que le generan las desgracias de los otros, como ocurre con Mateo, esposo de Doña Juana:

DOÑA JULIA.— Aquí le tengo sus *Supremos* negro. Es la última cajetilla.

MATEO.— No tengo dinero, doña Julia. Con esta entrada de los carrancistas no nos pagaron hoy en el teatro.

DOÑA JULIA.— Después me da. Necesita sus cigarros para no estar de mal humor.

MATEO.— ¡Qué bien me conoce usted, paisana! Pero, ¿qué habría yo hecho si esa bala hubiera matado a Juanita?

DOÑA JULIA.— Pero no hay que pegarles, don Mateo.

MATEO.— Usted lo dice como Dios manda —no es como esa beata de doña Cata que... Bueno, gracias, doña Julia. (*Sale por la derecha.*)

FERNANDO.— (*Que ha seguido la escena*) ¿Y es usted así con todo el mundo, señora?

DOÑA JULIA.— Todos somos pobres: tenemos que ayudarnos. (p. 649)

De modo que la imagen de madre piadosa y abnegada que construye Usigli se suma a un discurso donde la nobleza y bondad son idealizados dentro de la sociedad mexicana, como puede observarse en un comentario de Francisco Ramírez Plancarte a propósito de las consecuencias de la Revolución en un libro cuya primera edición es de 1940:

Y la gente pobre de México, la de las barriadas “pulquérrimas”, la que más intensamente estaba sufriendo los rigores del hambre y las contingencias de la lucha, siempre buena y eternamente pródiga, a pesar de la miseria que padecía — que era mucha— compartía con ellos lo bien poco que tenía, sin egoísmos y sin

odios, guiada únicamente por el amor fraterno —virtud de los pobres— víctima como ellos de la injusticia y la opresión.<sup>133</sup>

Es así que Julia lleva a costas no sólo el sufrimiento de los pobres, sino la preocupación por su hijo y, pese a que comparte varias de sus características con el resto de las mujeres de la obra, cada uno de los otros personajes femeninos de alguna u otra manera funcionan para contrastar y elevar las virtudes de Julia.

La madre de Ricardo no es la única mujer, madre y viuda en la pieza, pasan por la misma situación doña Lupe —a quien le matan a su marido al inicio de la obra— y Doña Cata; tampoco es la única extranjera, pues Doña Juana es descrita como española y, posiblemente, su marido Mateo también lo sea, pues se dirige a Julia como “paisana”. Incluso tiene cierta independencia económica al igual que las prostitutas, gracias a la posesión del estanquillo y los trabajos de costura que en ocasiones hace, además de ser la única de entre las madres que no muestra aversión hacia ellas, sino compasión por haber tenido que elegir aquella vida.

Sin embargo, una de las situaciones que comparten todas las mujeres que son madres en la pieza de Usigli es la definición de Lagarde donde se visualiza un “estado de servidumbre voluntaria”, pues viven desde el servicio a la pareja e hijos, como es el ejemplo de doña Juana, que depende de las órdenes y actuar de su marido, quien, ante la menor provocación, la golpea a ella y a su hijo, situación que justifica con las dificultades que atraviesan por causa de la Revolución.

Pero ante la poca presencia de hombres en la pieza, dicha servidumbre voluntaria resalta más en la relación de estas mujeres con sus hijos, por ello, a pesar de que Peña Doria encuentra en los personajes femeninos usiglianos fuerza y una constante lucha por alcanzar su felicidad, lo cierto es que Usigli refleja la normalización en la que las mujeres deben asumir los cuidados de los otros sin queja y con alegría.

Marcela Lagarde agrega:

En otras palabras, la felicidad femenina se construye sobre la base de la realización personal del cautiverio que, como expresión de feminidad, se asigna a cada mujer. De ahí que, más allá de su conciencia, de su valoración y de su afectividad, y en

---

<sup>133</sup> Francisco Ramírez Plancarte, *La Ciudad de México durante la revolución constitucionalista*, Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2016, p. 313.

ocasiones en contradicción con ella, todas las mujeres están cautivas por el solo hecho de ser mujeres en el mundo patriarcal.<sup>134</sup>

Marcela Lagarde entiende que en el siglo XX las mujeres mexicanas se encuentran condicionadas a una situación de cautiverio, principalmente, por haber nacido dentro de una sociedad patriarcal que dicta el comportamiento que deben seguir ante los demás, donde, sin importar la situación, la mujer permanecerá bajo la sombra del hombre, aunque éste no participe activamente en la crianza de sus propios hijos.

Es así como, en *Las madres*, Usigli representa la realidad de las mujeres de la capital: determinadas por su género y por su clase social. Lo anterior se refleja en la insistencia constante de la situación económica de los habitantes, donde pese a las carencias, el dramaturgo sugiere el comportamiento de Julia como un ejemplo del camino que deberían seguir las personas para conseguir una mejor sociedad mexicana: con optimismo en medio de la adversidad, realizada a través de los logros del hijo y satisfecha de saberse piadosa con los desfavorecidos.

Usigli refleja una situación que la sociedad mexicana espera de las mujeres: por un lado, la aspiración de conseguir pareja, posteriormente el matrimonio y, finalmente, la maternidad, en donde a través del cuidado al otro —marido o hijos— se espera que la mujer encuentre su realización personal. Es así como Lagarde apunta: “La maternidad y la conyugalidad son las esferas vitales que organizan y conforman los modos de vida femeninos, independientemente de la edad, de la clase social, de la definición nacional, religiosa o política de las mujeres”<sup>135</sup>.

Ejemplo de ello se encuentra en el personaje de Dora, una mujer con distintos amantes en quienes busca cobijo y sustento, además de que cada uno pertenece a un partido revolucionario distinto. Estos hombres se involucran con ella por el beneficio sexual que les brinda durante su estancia en la capital, razón por la que es criticada y desdeñada por el resto de las madres —sobre todo por doña Cata—. Julia, como con todos los personajes de la obra, es la única que la trata con respeto.

---

<sup>134</sup> Marcela Lagarde y de los Ríos, *op. cit.*, p. 60.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 285.

Pese a su vida licenciosa, se sugiere que el deseo de Dora es el de formar una familia y encuentra la oportunidad cuando un Coronel mata a su amante carrancista. El capitán presenta como su hermana a Dora y ella coquetea abiertamente con el Coronel, los tres se van a desayunar y, finalmente, el Coronel le dispara a su subalterno. Entre el alboroto, el responsable trata de culpar al vago primero, quien escenas antes le había dicho a su compañero que prefería seguir con vida antes de formar parte de la Revolución. Es así como el vago primero lo señala como el asesino del amante y en un intento por defender a Dora, el Coronel también lo mata.

Es ahí donde entra el vago segundo, quien sale de escena tras el Coronel y al escucharse una descarga de disparos, las voces de las prostitutas anuncian la muerte del revolucionario. La acción del vago segundo impresiona a Dora y, al inicio del tercer acto, ambos se casan con Mateo y doña Ana como sus padrinos; pese a que Dora es juzgada por casarse por la Iglesia y vestida de blanco obviando el hecho de haber tenido varios amantes, al momento en que invita a todos al festejo de su boda se difuminan los juicios y todos asisten al festejo, donde se incluye a doña Cata:

DORA.— [...] Y usted no me va a hacer el desaire, ¿verdad, señora doña Cata?

DOÑA CATA.— Jumjummmm...

DORA.— (*Con dulzura.*) Nada más un dedito de vino o de pulque y un taquito de mole —para llenar el hueco de una muela apenas.

DOÑA CATA.— Sea por Dios. Los tiempos cambian, y hay que seguirlos.

DORA.— [...] Y ya supe que su hijito salió aprobado. La felicito.

DOÑA CATA.— (*Halagadísima.*) Es verdad. Para allá voy... señora. Y gracias.  
(p. 714)

Ya casada, Dora se encuentra completa, pues: “La mujer sola es imaginada como la mujer carente, le falta algo, le falta el dador de la vida social, le falta el hombre”<sup>136</sup>, menciona Lagarde, pero después del matrimonio, adquiere un estatus distinto entre la gente que la rodea, pues se convierte en una señora respetable, ya puede reunirse con las otras mujeres que son madres, tratarlas y ser tratada como iguales.

La única con la que nunca tuvo que ponerse a la defensiva fue Julia, quien trata de vivir sin inmiscuirse en las vidas ajenas, pues su única preocupación es su

---

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 288.

hijo Ricardo, situación que la aflige ante el miedo de que le suceda algo, en parte como expiación y cargo de consciencia por haberlo rechazado antes de nacer. Por eso, cuando Fernando le declara su amor, ella no es capaz de ponerle atención por pensar únicamente en su hijo:

*Se hace el oscuro sobre la escena quedando sólo en claridad el estanquillo. Julia calla, una costura entre las manos, concentrada en su angustiada espera. Fernando la observa, prende un cigarrillo y, al cabo de un instante, se decide.*

FERNANDO.— Julia... (*Ella parece no oír*) ¡Julia!

DOÑA JULIA.— (*Reaccionando.*) Perdón. ¿Cómo?

FERNANDO.— Quizás el momento no sea de lo mejor, pero llevamos una vida tan próxima a la muerte a cada minuto, que si no hablo ahora a lo mejor me matan por ahí y ya no hablo nunca. Y quizá lo que voy a decirle la distraerá un poco.

DOÑA JULIA.— No entiendo.

FERNANDO.— Ya le juré que no le ha pasado nada a Ricardo. ¿Puede usted oírme un momento?

DOÑA JULIA.— (*Sencilla.*) Siempre lo oigo. Es usted un amigo. (p. 677)

Y más adelante, después de que Fernando le ha hecho su declaración, Julia le contesta:

DOÑA JULIA.— Es usted el mejor hombre que he conocido. Es honrado —no es como el padre de Ricardo, que mintió y que huyó después. Pero es un soñador, y lo que me dice no es más que un sueño. [...] Yo no puedo soñar, pero tengo una realidad que es mejor que un sueño: mi hijo, Fernando. Le suplico que no volvamos a hablar de esto.

FERNANDO .— ¡Julia!

DOÑA JULIA.— Es que es curioso: me interesa lo que usted dice porque se refiere a usted, que es mi amigo, y cuando habla de mí siento como si hablara de una mujer que no conozco. Y quisiera conocerla y decirle: No seas tonta. Oye a este hombre, que es bueno, que es honrado; vete con él y vive tu vida. No pierdas tiempo ni se lo hagas perder a él, no me lo hagas perder a mí, que estoy esperando a mi hijo. Si no aceptas a este hombre, te arrepentirás toda tu vida.

FERNANDO.— Pero entonces usted...

DOÑA JULIA.— Yo estoy esperando a mi hijo. Lo espero hoy con angustia. (pp. 678-679)

Julia es mostrada como una madre que ya ha dejado de lado su individualidad, ella misma lo sabe y en el diálogo anterior con Fernando, se mira a sí misma como dos personas diferentes: la mujer que considera debe aceptar la propuesta de Fernando para vivir el resto de su vida con él y la mujer que sólo tiene en mente a su hijo, para el que vive desmedidamente y cuya presencia le permite reconocerse como una persona con un propósito definido.

Al respecto, Lagarde señala:

*Las mujeres* se relacionan vitalmente en la desigualdad: requieren a los otros —los hombres, los hijos, los parientes, la familia, la casa, los compañeros, las amigas, las autoridades, la causa, el trabajo, las instituciones—, y los requieren para ser mujeres de acuerdo con el esquema dominante de feminidad. Esta dependencia vital de las mujeres con los otros se caracteriza, además, por su sometimiento al poder masculino, a los hombres y a las instituciones.<sup>137</sup>

Julia es construida por Usigli como el prototipo de madre ejemplar, quien ya ha trascendido el egoísmo y puede vivir y pensar en función de los otros. Es la madre de Ricardo, pero en las muestras de caridad que tiene hacia los demás, continúa con el papel de la madre que protege, cuida y procura a quien considera que lo necesite, incluso Fernando la reconoce como una persona que también le ha dado la vida:

FERNANDO.— Julia, aquel día que me salvó usted la vida, se la salvó a un cadáver. Yo estaba muerto. No creía ya en la revolución, después del horror, y no podía escribir un solo verso. Conocerla a usted me revivió. Bebo menos —a veces nada— y escribo: preparo un libro de poemas, y he recobrado mi fe de los años maderistas. (p. 677)

Nuevamente Julia es significada a partir de los demás donde predomina su carácter maternal. Por lo tanto, desde la mirada de Usigli, ella es lo que se espera en la sociedad mexicana, el modelo donde a las mujeres no sólo se les empuja a la maternidad, sino además a tener un compromiso que se quiere sea exclusivo, pues la calidad de su trabajo será medido a través de los hijos al convertirse en ciudadanos.

La labor de Julia se refleja en Ricardo, quien al pensarlo como el alter ego de Usigli, sabemos que se convertirá en escritor y no cualquier escritor, sino aquel que pasará a la historia de la literatura como “el padre del teatro en México”, todo gracias al fruto del sacrificio de la madre por el hijo. Por ello, aunque las mujeres se anulan con la llegada de los hijos, en *Las madres* se nos muestra su día a día de la vecindad, así como la de su descendencia que es extensión de ellas.

No obstante, no es con Dora con quien Julia crea un mayor punto de divergencia, es decir, con la mujer que no es madre y cuyo egoísmo es el que la

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 92.

lleva a tener varios amantes; el contraste principal de la protagonista se encuentra en el personaje de otra madre: Doña Cata.

No hay un señalamiento de la nacionalidad de Doña Cata, por lo que se infiere que debe ser mexicana de varias generaciones, a la que se presenta como una: “[...] mujer de unos treinta y ocho años [al iniciar la obra], tiesa, vestida toda de luto, pero, como una institutriz, con un sobrecuello de encaje blanco, angosto” (p. 637).

Apenas unos años más grande que Julia y con un hijo que también le lleva pocos años a Ricardo, Doña Cata le gusta meterse en las vidas ajenas, observa lo que ocurre a su alrededor y juzga abiertamente, incluso con crueldad, la vida de los demás: “DOÑA CATA.— Ya va a la cantina. Volviendo a lo que decíamos, tiene usted razón: todo el mundo está loco. Y la pobre de Juanita, que cree que su hijo volverá pronto. Para mí que ya lo mataron” (p. 637). Julia la escucha mientras trabaja, generando otro contraste: Julia no pierde el tiempo en cotilleos, vive y trabaja para Ricardo, pero también se permite cuestionar el asedio de Cata:

DOÑA CATA.— [...] ¿Es cierto que usted no es católica, Julia?

DOÑA JULIA.— (*Sonriendo.*) Usted sabe que sí lo soy, Catita.

DOÑA CATA.— Como nunca la veo en misa...

DOÑA JULIA.— (*Irguiéndose pero hablando con bondad.*) Creo que usted se fija más en esas cosas que Dios. Tengo que trabajar mucho para que mi hijo se eduque, y creo que es iglesia cualquier lugar donde se arrodilla uno para rezar.

*Doña Cata la mira, se encoge de hombros con molestia, murmura: ¡Vaya! y entra por el zaguán.* (p. 639)

De Julia no saldrán juicios, se muestra compasiva con todo aquel que la rodea y en gran parte de la obra se le presenta en alguna actividad para ganar el sustento para su hijo. En tanto, Doña Cata critica y se pelea con todo aquel que considera no se rige por la moral, sin percatarse que sus acciones dejan al descubierto un doble rostro que la muestran como una madre autoritaria, sin mucho cuidado por la educación de su hijo.

Es así que mientras Julia y Cata son opuestos, Pepe también contrasta con Ricardo. Pepe se encuentra cada vez más cerca de la vida adulta y, a lo largo de la obra, lo vemos explorar el mundo de los adultos, principalmente inclinado hacia los vicios: siente curiosidad por la calle donde trabajan las prostitutas, corteja a Rosita

a pesar de la negativa de su madre, se esconde para beber alcohol y, finalmente, se escapa de su hogar para irse de viaje con Luis.

Doña Cata no muestra el interés de Julia por su hijo, al igual que su vestimenta, Cata es rígida e inflexible, así como la principal responsable de la huida de Pepe, pues mientras ella se considera una mujer con la calidad moral de juzgar a todos los que están a su alrededor, es su hijo a través del que se demuestra el poco interés de Doña Cata por guiarlo, contrario a lo que sucede con Julia y Ricardo.

Un ejemplo de ello ocurre en el segundo acto, cuadro segundo, cuando Pepe quiere pagarle a una prostituta por sus servicios:

PEPE.— ¡Ora! ¡Déjeme!

LA PROSTITUTA.— ¡Qué te voy a dejar, grandísimo vicioso éste! ¿No te da vergüenza? ¡Doña Cata! ¡Doña Cata! ¡Esa Cata!

[...]

DOÑA CATA.— [...] ¿Qué pasa? ¿Quién me llama? (*Ve a la Prostituta, entre cuyas manos se debate Pepe, y va hacia ella hecha un energúmeno.*) ¿Cómo se atreve usted, sinvergüenza? ¡Suelte a mi hijito!

LA PROSTITUTA.— ¡Su hijito! Es monaguillo, ¿verdad? Bueno está su hijito que no más anda maloreando. Se lo traje porque me ofreció un peso plata por darle vuelo a la hilacha conmigo.

DOÑA CATA.— ¡Miente usted! Mi hijo es decente.

LA PROSTITUTA.— ¡No, hombre! Bueno, ahí le dejo a su santito de petate. Ja.

DOÑA CATA.— ¿Hiciste eso tú, José? ¿Lo hiciste? (*Sin esperar respuesta le administra una bofetada ensordecedora.*)

[...]

LA PROSTITUTA.— Aquí tiene su peso plata, para que vea cómo somos nosotras. (*Doña Cata toma el peso sin una palabra, arrebatándolo casi, y enfila para el zaguán.*) Por lo menos dé las gracias, doña doña. (pp. 693-694)

Resulta interesante observar la inversión de los papeles entre Doña Cata y la prostituta, pues mientras Doña Cata le cuestiona a Julia su falta de fe por no ir a la Iglesia, la prostituta es quien termina por mostrarle que, pese al trabajo que ejerce, quiere evitar que Pepe conozca un mundo del que no debería formar parte.

Doña Cata se niega primero a lo dicho por la Prostituta y defiende a Pepe de lo que considera una injuria, pero en cuanto puede acercarse a su hijo, le da una bofetada enfrente de todos. Ante esta escena, la Prostituta le devuelve a Doña Cata el dinero que el niño le iba a pagar y le afirma, como se observa en la cita anterior: “[...] para que vea cómo somos nosotras” y, ante la respuesta de Doña Cata, la

Prostituta le da una lección de cortesía al señalar su falta de agradecimiento por la acción.

Con Doña Cata, Usigli trae nuevamente a escena el tema de la hipocresía, de la doble moral del mexicano quien simula ante los otros tener una vida de rectitud y valores, pero que en realidad vive al margen de ella, con una vida alterna que va en contra de todo aquello que predica a la sociedad. Por una parte, Doña Cata se siente con la autoridad moral de juzgar a todos quienes la rodean, pues se casó, fue madre, enviudó y es asidua de la Iglesia, por lo que se siente con la libertad de señalar las vidas ajenas: a Julia por su falta de devoción católica, a las prostitutas por vivir de su cuerpo, a su propio hijo por siempre desobedecerla, a Lupe por ser una tiple y trabajar en el teatro, a Doña Rosa por educar a sus hijas para buscar a los muchachos con descaro o a Doña Juana al expresarle el sinsentido de esperar a un hijo que no regresará.

Cata tiene un juicio para todos, pero al mismo tiempo es ignorada, justamente porque saben de la contradicción entre lo que dice y hace. Pareciera entonces que Usigli ha construido este personaje en diálogo con *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, pues todas estas características de Doña Cata parecen ser un reflejo del sufrimiento que ha vivido y que la ha orillado a adoptar conductas masculinas para sobrevivir:

El mal radica en ella misma [la mujer]; por naturaleza es un ser “rajado”, abierto. Mas, en virtud de un mecanismo de compensación fácilmente explicable, se hace virtud de su flaqueza original y se crea el mito de la “sufrida mujer mexicana”. El ídolo —siempre vulnerable, siempre en trance de convertirse en ser humano— se transforma en víctima, pero en víctima endurecida e insensible al sufrimiento, encallecida a fuerza de sufrir. (Una persona “sufrida” es menos sensible al dolor que las que apenas si han sido tocadas por la adversidad.) Por obra del sufrimiento, las mujeres se vuelven como los hombres: invulnerables, impasibles y estoicas.<sup>138</sup>

Lo anterior bien podría explicar el enojo constante y la violencia con la que Doña Cata se muestra ante las personas que la rodean, resultado de una vida de sufrimiento que se encuentra reflejada también en las otras madres y que, con la muerte del marido, se ve en la necesidad de transformarse en una persona “invulnerable, impasible y estoica” como señala Paz. Por ello es reiterativa su

---

<sup>138</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad.*, p. 42.

insensibilidad al sufrimiento ajeno, particularmente al de Doña Juana, quien tiene que lidiar con un marido que se emborracha, la maltrata y con la espera de un hijo mayor que se ha ido a la Revolución, del que no sabe si sigue con vida o no.

Pero entre los juicios insensibles que emite Doña Cata, deja entrever un pasado similar a la vida de Doña Juana, a quien siempre insta a que se resigne a no volver a ver a su hijo. Uno de los momentos donde Cata muestra cómo fue su vida antes de enviudar, ocurre cuando Mateo le pega a Juana y a Luis por el roce de bala que ella ha recibido, por buscar a su hijo en medio del fuego cruzado durante el primer acto. Al escucharse los gritos de Doña Juana y Mateo, Doña Cata comenta: “Qué bueno que soy viuda” (p. 649).

Otro momento lo expresa cuando Pepe trata de conquistar a Rosita y comenta lo parecido que es su hijo con su padre mujeriego:

DOÑA CATA.— Vamos, José. ¿Qué buscas?

PEPE.— Nada, mamá.

DOÑA CATA.— Ya te conozco: has de estar buscando a la Rosita ésa. Si sale como su madre...

PEPE.— Hombre, mamá.

DOÑA CATA.— Todavía no te pinta el bozo y ya quieres andar de faldas. Como tu padre, que en paz goce. (p. 657)

Conforme transcurre la obra, Doña Cata se torna más reflexiva y cruda, pero es en el tercer acto cuando se agudiza, pues mientras Dora y el Vago segundo celebran su matrimonio e invitan a todos los del barrio, Cata bebe vino de más y decide irse a su casa porque le duele la cabeza, en el camino se encuentra a su hijo Pepe, quien está planeando huir de su hogar junto con varios de los demás niños:

DOÑA CATA.— ¡José! ¡José! ¿Dónde andas, malvado?

PEPE.— (*De casaca y tricornio, apartándose del grupo.*) Aquí estoy, mamá.

DOÑA CATA.— (*Mirándolo de pies a cabeza.*) Pero mira nada más qué figura, muchacho. ¡Qué desfiguro, más bien! ¿Cuándo vas a crecer? ¿Cuándo?

PEPE.— Por favor, mamá...

DOÑA CATA.— Ten cuidado. No te me desmandes, José, ¿entiendes?

PEPE.— No, mamá.

DOÑA CATA.— ¿Cómo que no entiendes?

PEPE.— (*Con una sonrisa diferente, llena de paciencia.*) No, mamá, que no me desmando.

DOÑA CATA.— Bueno. Yo voy a recostarme un rato, porque ya me cansó todo este huateque. Ya estoy con mi jaqueca y no tengo chiqueadores. No tardes.

PEPE.— (*Misma sonrisa.*) No, mamá. (p. 722)

En este último encuentro entre Pepe y su madre, Doña Cata lo trata con la impaciencia mostrada a lo largo de la obra, pues lo ve aún como un niño; es tan ajena a su hijo que no se percata del cambio de actitud de Pepe: de ser un niño travieso y respondón, en una actitud defensiva permanente donde busca evadir el castigo de Cata, en este momento se muestra con una sonrisa “diferente” y con paciencia ante las quejas de su madre. Doña Cata expresa su deseo de que su hijo ya crezca, sin saber que en cuanto ella termine su encuentro con él, Pepe se escapará con Luis a conocer el mundo.

Luis tiene la misma edad que Ricardo, es su mejor amigo y comparte varias similitudes con él. Al igual que Julia, la madre de Luis —Doña Juana— es inmigrante europea, retratada como una española de 37 años y, como comento con anterioridad, se encuentra en constante sufrimiento por la ausencia de su hijo mayor y al cuidado de los dos hijos que le quedan. No obstante, Luis, a diferencia de Ricardo, expresa que su mayor interés en la vida es viajar alrededor del mundo, no le gusta leer y con mucho trabajo logra terminar la primaria. Al platicarle a Ricardo su plan de escaparse durante la boda de Dora y el Vago segundo, lo invita a que se vaya con ellos:

LUIS.— [...] Yo también me voy a ir, Ricardo.

RICARDO.— ¿Cómo?

LUIS.— Sí, ya sé manejar coche, y dicen que en Irapuato ganas harta lana y en Tampico diz que hay petróleo. Yo quiero ver. Yo quiero viajar. Tú sabes que ese es mi mero mole.

[...]

RICARDO.— Pero, ¿y tu mamá?

LUIS.— Tú le dices que la quiero mucho y que me fui para ganar dinero —pero no sabes adónde. [...] Mira, pensándolo bien, mejor vente tú también con Pepe y conmigo. Nos vamos una bola de amigos, va a ser retepadre. Ándale, hombre.

RICARDO.— No, Luis, gracias. Yo también quiero viajar, no creas. Pero no así, todavía no. Ahora quiero estar con mi mamá porque está solita —quiero estudiar para ser arquitecto o un gran abogado de esos que defienden criminales inocentes, ¿sabes? Y para eso hay que estudiar aquí, en México. Otro día sí me voy de viaje.  
(p. 725)

Ricardo es un niño que, desde el inicio de la obra, destaca por ser más reflexivo que el resto. Tanto la perspectiva de él como la de Julia los muestra como personas que no se dejan llevar por la inmediatez, es decir, su pensamiento no se centra

únicamente en la satisfacción inmediata, sino que siempre se encuentra dirigido hacia el futuro.

Sin embargo, en este momento de la obra manifiesta una preocupación recíproca por su madre, pues ha visto el ejemplo de ella durante toda su vida. Mientras sus amigos se escapan de sus casas, ya sea para viajar o para formar una familia a escondidas, las ambiciones de Ricardo son mayores y le deja ver a Luis que para conseguirlas, debe esperar y no dejarse llevar por el momento.

Atrás de los diálogos de Ricardo y Julia donde comparten con los otros su visión del mundo, se deja entrever una crítica de Usigli hacia la incapacidad de la sociedad mexicana de vincular el pasado con el presente y el futuro, lo que provoca que se repita una y otra vez la misma historia. Con Ricardo y Julia, así como con las otras relaciones entre madres e hijos, el dramaturgo muestra los resultados de algunas prácticas dentro de la maternidad que, desde su perspectiva, frenan el desarrollo de la sociedad, justo como señala Lagarde:

La madre es una institución histórica, clave en la reproducción de la sociedad, de la cultura y de la hegemonía, y en la realización del ser social de las mujeres. Las madres contribuyen personalmente, de manera exclusiva en el periodo formativo y compartida durante toda la vida, a la creación del consenso del sujeto al modo de vida dominante, en su esfera vital.<sup>139</sup>

Por lo tanto, Usigli muestra que, si Ricardo tiene en consideración a su madre cuando sus amigos lo invitan a escaparse, sólo es reflejo de los cuidados que Julia le ha procurado. En ningún momento de la obra se ve a Julia ejercer violencia en su hijo ante alguna travesura, como sí ocurre con Doña Cata y otras madres, inclusive antes de pensar mal ante las ausencias de su hijo, expresa preocupación auténtica por su bienestar.

Al final de la obra, ya han pasado dos años desde el primer acto y es cuando se considera que la lucha armada revolucionaria ha llegado a su fin con Carranza en el poder. Desde la perspectiva de Usigli, los sucesos ocurridos durante ese tiempo desencadenan la necesidad de un cambio social que de alguna u otra manera se ve reflejado en las familias de la Ciudad de México, como apunta Martha Peña Doria respecto de las obras usiglianias:

---

<sup>139</sup> Marcela Lagarde y de los Ríos, *op. cit.*, p. 294.

[...] presentan metáforas de una sociedad en crisis para representar el proceso de cambio de la sociedad mexicana, compuesta por familias de la nueva clase media que lucha por sostener su mundo familiar. Ya había terminado la revolución mexicana y necesitaban presentar el impacto de esa contienda en el núcleo familiar.<sup>140</sup>

Justamente a partir de la Revolución mexicana, surge en la sociedad mexicana una nueva clase social: la clase media, y en *Las madres* ya se apuntan algunas características que sugieren quiénes de los personajes tienen mayores posibilidades de mejorar su nivel de vida, asociado por Usigli a su comportamiento: el interés real de que los hijos se eduquen, la búsqueda de oportunidades para mejorar los ingresos, la abstinencia en dejarse llevar por los vicios y una marcada esperanza por el porvenir.

Daniel Meyran comenta al respecto:

[La clase media] es, en realidad, un personaje dramático, por excelencia, que vive en perpetuo conflicto de intereses, siempre desplazado y marginado por las demás clases sociales, en busca de modelos: 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 entre 1920-1940, la clase media integra la nueva burguesía mexicana.<sup>141</sup>

Es decir, que estos personajes de *Las madres* que atraviesan una situación difícil y deben sortear sus embates con la esperanza de que todo mejore, serán quienes más avanzado el siglo tengan un modo de vida no opulento, pero tampoco sumido en la pobreza, resultado del trabajo y la búsqueda de oportunidades.

Julia y Ricardo muestran el camino para llegar a este nuevo nivel socioeconómico, a pesar de las ofertas que se les presentan a ambos para ganar dinero fácil, tanto la madre como el hijo prefieren confiar y buscar otras alternativas. De este modo, mientras Fernando espera que Julia lo acepte como pareja, ella es acosada por un hombre que le exige un intercambio sexual a cambio de darle trabajo en una fábrica, situación donde el autor excusa a Julia pues sus motivos siempre se encuentran relacionados a conseguir el bienestar de Ricardo:

JULIA.— [...] Cuando fui a buscar trabajo esta mañana, sabía bien a lo que iba. El jefe del taller me lo había dicho muy claro. Pero, ¿qué podía yo hacer? Estaba

---

<sup>140</sup> Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*

<sup>141</sup> Daniel Meyran, “Usigli, ‘El devorador de sueños’” en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2014. Consultado en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrv2c5>

desesperada de no coser más que ropa de munición, a centavo la pieza, y de ir por el pan a las cinco de la mañana, sin haber dormido casi siempre. Era matarme sin fruto, porque no me alcanzaba para darle de comer a Ricardo, y Ricardo tiene que comer —como sea. [...] Wolffe. Me había dicho que me daría trabajo si aceptaba yo... otra cosa de él. [...] Iba yo a aceptar... esa otra cosa, Fernando. [...] ¿Qué no haría yo por mi hijo? (p. 696)

Julia es el ideal de cómo deberían ser las madres de esta nueva clase social, sin embargo, el dramaturgo observa que es precisamente en la clase media, la que es más propensa a vivir de la simulación, de ahí su recurrencia en el teatro de Usigli, como también apunta Daniel Meyran: “Por último me parece que [la clase media] es el personaje privilegiado del teatro de Usigli, porque vive en la apariencia, en la mentira, en el melodrama: ‘ritualista y ficticia en sus actos cotidianos, tiene el deber de apariencia’”<sup>142</sup>.

Por ello considero que de la mano de la simulación se encuentra la desesperanza, ya que parece que la doble moral desvincula a los personajes y a la sociedad de las oportunidades para avanzar y construir una mejor nación. La crisis propiciada por la Revolución mexicana es precisamente lo que enfrenta a sus personajes con la incertidumbre por el futuro, de ahí que las madres de la pieza hablen de su contingencia histórica desde su presente y desde las afectaciones que viven ellas y sus hijos.

Cualquier crítica que ellas puedan realizar sobre el momento histórico no contienen una carga política, es decir, las madres no se detienen a pensar en los ideales revolucionarios, ni en quién obtendrá el poder, su mundo se centra exclusivamente en el presente y en la crianza de sus hijos, cuya ausencia siembra el caos en sus vidas, más que los enfrentamientos armados.

Son dos ocasiones en que la ausencia de los hijos provoca revuelo general y por más que Fernando y el Señor Nájera acompañan de cierta manera la preocupación de dichas ausencias, lo cierto es que son las madres quienes las sufren, mostradas como personajes más volátiles emocionalmente y, por tanto, susceptibles de lo que pueda ocurrir. Los hombres que acompañan a Julia, únicamente lo hacen en la medida que tienen un interés sexual por ella y, aun así,

---

<sup>142</sup> *Idem.*

su presencia no compensa la ausencia de la figura paterna, pues, aunque expresen preocupación por el bienestar de Ricardo, su objetivo principal es conquistar a la madre.

Ninguno de los niños y las niñas dentro de la obra cuentan con un padre que los ponga al centro de sus vidas, o han muerto o se dedican al trabajo y a la bebida, como el caso de Luis. Ahora bien, aunque el pensamiento de Usigli es acorde a su época, no puedo dejar de notar una falta de cuestionamiento ante dichas ausencias, pero sí el foco crítico en el que la sociedad señala el quehacer y actuar de las madres, como únicas responsables de la primera formación de los ciudadanos. De ellas se esperan ciertos comportamientos e, incluso, sentimientos, de manera que al desaparecer los niños, son ellas quienes se mantienen al borde de la preocupación por sus hijos, independientemente de la violencia que algunas ejercen sobre ellos en la vida cotidiana.

Lagarde considera:

Se arguye, por ejemplo, que el aumento de la violencia social se debe a la ausencia de las madres de sus hogares (por motivos laborales) y que su ausencia ocasiona ruptura y pérdida del tejido social. Ni siquiera se analiza la ausencia de los padres. [...] Se asegura que las mujeres son más violentas y temibles que los hombres, o por el contrario, que las mujeres siempre han sido y serán víctimas de la violencia. Y, para colmo, se señala que los violentos tuvieron a la vez madres violentas, débiles o locas.<sup>143</sup>

Es con la desaparición de los hijos que Usigli distingue los comportamientos de cada una de las madres, todas preocupadas, pero cada una de manera distinta. La primera ausencia de los hijos ocurre en el segundo acto y sucede a la par de un enfrentamiento armado en las calles de la ciudad, Julia y Doña Juana son quienes se encuentran preocupadas ante la falta de noticias sobre ellos, mientras que el resto se muestra indiferente y amenazante por la situación.

Doña Cata no parece esperar la llegada de su hijo, pues se dedica a criticar a los otros hijos y a las otras madres. Es en este punto donde conocemos a Fernanda, una vecina nueva que: “Es tiple de una compañía de revista afrocubana, no muy joven ya, pintada y vestida con arreglo a la situación” (p. 667), finge un

---

<sup>143</sup> Marcela Lagarde y de los Ríos, *op. cit.*, p. 31.

acento cubano aunque es mexicana y es madre de Jorge, quien al final de la obra ya tiene diecisiete años. Fernanda deja entrever que tuvo a su hijo muy joven y que, al poco tiempo, el padre del muchacho la dejó, no teniendo otra opción más que buscar trabajo.

Fernanda no cumple con el estereotipo de madre abnegada, incluso su forma de vestir la distingue de las otras: “Lleva botinas de dos piezas, charol y ante, con una larga botonadura de nácar; sombrero, vestido de seda y, aunque hace calor más bien, una piel. Se abanica con un pañuelo” (p. 667), totalmente diferente a la rigidez con la que Doña Cata viste, pero capaz de expresarle a las demás la confianza que tiene en que su hijo es distinto al resto y quien tiene otras cuestiones de las que preocuparse antes de dejarse llevar por las travesuras de los demás.

Doña Cata, como ya he comentado, se encuentra más preocupada por la vida de los otros antes que por el bienestar de su hijo, así, entre sus comentarios lanza amenazas del castigo que le dará a Pepe:

DOÑA CATA.— Sea por Dios. Pero la paliza que le voy a dar a ese canalla de Pepe...

DOÑA JULIA.— Por Dios, Cata, hay que ser humanos. Lo esencial es que no los hayan herido —que no los hayan...

DOÑA CATA.— Harto le he dicho que hace usted mal en dejar salir a su hijo, que es el que trastorna a todos nuestros hijos con esa imaginación que tiene.

DOÑA JULIA.— (*Suave pero firme.*) Mi hijo salió con Luis, doña Cata, a vender pan de chinos para ayudarme un poco.

DOÑA CATA.— Buen pan de chinos. ¿No ha oído usted lo que dice María, la del ferrocarrilero? (*Espera. Nadie interroga.*) Pues dice que sus hijos le robaron de su ropero unos medios hidalgos, y que todos los muchachos se fueron juntos a gastar el dinero a no sé dónde, por obra de Ricardo, que los engañó a todos con no sé qué cuentos de cine y de patines y de qué sé yo qué. (p. 668)

Julia nuevamente resalta por su buen juicio que contrasta con la violencia de Cata, consciente y confía que la educación que le ha dado a Ricardo lo han convertido en un muchacho trabajador y honesto, situación que se confirma cuando su hijo decide no seguir a sus amigos en su escape y elige buscar un trabajo para ayudar a su mamá con los gastos de la casa.

Tanto él como su madre se muestran con optimismo por el futuro y como modelos a seguir para la nación que se desea crear en el México posrevolucionario: personas capaces de sobreponerse a la adversidad, reflexivas de sí mismas y su

entorno al evitar dejarse llevar por sus deseos inmediatos, pues tanto Julia como Ricardo pueden ver más allá de su presente y albergar la esperanza de un futuro próspero.

### 3.2. La función social de la madre

En su libro *¿Existe el amor maternal?*, Elisabeth Badinter expone que la idea del amor materno es un concepto bastante moderno, pues el tema era de poco interés para la sociedad occidental antes del siglo XVIII y agrega:

Es Rousseau quien al publicar el *Emilio* en 1762 cristaliza las ideas nuevas e imprime un auténtico impulso a la familia moderna, es decir, a la familia fundada en el amor maternal. Hemos de ver que después del *Emilio* todos los que reflexionan sobre la infancia han de volver durante dos siglos al pensamiento de Rousseau, para llevar cada vez más lejos sus implicaciones.<sup>144</sup>

Es decir, el estereotipo de la madre abnegada, sacrificada y dedicada exclusivamente al cuidado de los hijos se gesta desde la Ilustración y poco a poco se posicionará como una necesidad social, tardando un siglo en ser aceptado y practicado por las mujeres occidentales, de acuerdo con la autora.

Así mismo, la investigadora señala que la práctica habitual en el cuidado de los niños era conseguirles una nodriza, para que fuera otra mujer quien los alimentara y cuidara, hasta una edad donde ya pudieran integrarse al núcleo familiar. Por tanto, Badinter observa esta práctica como un reflejo de las estructuras mentales de otra época, donde la normalidad eran las madres frías y desapegadas.

Aunque el estudio de Badinter toma en cuenta el panorama europeo, considero que su aportación es valiosa para el análisis de la obra de Usigli, por una parte, por la gran influencia que tuvieron las ideas de la Ilustración durante el siglo XVIII y XIX en México y, por otra, por la innegable influencia europea en el dramaturgo, principalmente adquirida por su madre.

La diferencia entre las ideas de la Ilustración en América y Europa señala Oscar Raúl Lotero, radican en que durante los movimientos de independencia que se empiezan a gestar en América Latina en el siglo XVIII, dichas ideas sirven a las

---

<sup>144</sup> Elisabeth Badinter, *¿Existe el amor maternal?*, Paidós, Barcelona, 1981, p. 39.

recién creadas naciones para construir y sustentar sus nuevos gobiernos. El autor comenta:

Debe precisarse además para comprender su impacto que mientras en Europa las Nuevas Ideas [la Ilustración] fueron utilizadas para combatir el poder, en Hispanoamérica las mismas se utilizaron para dotar de legitimidad a los nuevos Estados que surgirían como consecuencia de la desintegración del imperio español.<sup>145</sup>

En el caso de México, ocurre que después de la Independencia de 1810, el país atraviesa por un siglo de desestabilización política y social hasta la institucionalización de la Revolución un siglo después. Durante este tiempo, México se encuentra en una constante búsqueda para legitimar su proyecto nacional posrevolucionario, al cual, ante la falta de un ideario propio, los revolucionarios recurren a considerar las ideas de los gobiernos anteriores, como lo señala Octavio Paz:

Al mismo tiempo, los revolucionarios que rodeaban a Carranza [...] se esfuerzan por articular y dar coherencia a las instintivas reivindicaciones populares. En ese momento se hizo patente la insuficiencia ideológica de la Revolución. [...] La Revolución no tuvo más remedio que hacer suyo el programa de los liberales, aunque con ciertas modificaciones. La adopción del esquema liberal no fue sino consecuencia de la falta de ideas de los revolucionarios.<sup>146</sup>

Es así que la base de dicho proyecto de nación en el México del siglo XX, parte de la familia y de la formación de ciudadanos acordes al ideario nacional, basado en el movimiento de Independencia y éste, a su vez, en las ideas de la Ilustración. Con la creación de un proyecto nacionalista es que intelectuales como Rodolfo Usigli, piensan en la significación de lo mexicano y elaboran una crítica, pero al mismo tiempo realizan una aportación desde su visión personal.

De ahí surge la composición de sus obras antihistóricas, políticas y sociales, además de la construcción de su poética, desde las cuales establece una idea del nacionalismo, donde espera que el mexicano adquiriera consciencia de los sucesos más relevantes y determinantes de la historia, de las prácticas políticas y sociales, así como de las expresiones culturales.

---

<sup>145</sup> Oscar Raúl Lotero, “La Ilustración. Impacto de las nuevas ideas en América Latina” en *XV Congreso Nacional de Derecho Político. Derecho y política en la encrucijada: problemas y perspectivas*, Universidad Nacional de Córdoba-Asociación Argentina de Derecho Penal, Argentina, 2019, p. 544.

<sup>146</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, pp. 158-159.

Por lo tanto, la imagen de la madre abnegada no es del todo el resultado de un aspecto innato en las mujeres —que precisamente se cuestiona Badinter en su estudio—, sino que dicha entrega es construida durante la Ilustración, para dotar a las mujeres de una función social enfocada en el cuidado y la educación de los futuros ciudadanos.

Badinter señala:

En los siglos XIX y XX no se escatiman adjetivos y superlativos. La educación moral es “la tarea más elevada” de la madre, “su misión providencial”, su “obra maestra absoluta”. [...] al gobernar al niño la madre gobierna el mundo. Su influencia se extiende de la familia a la sociedad, y todos repiten que los hombres son lo que las mujeres hacen de ellos.<sup>147</sup>

Por tanto, el adoctrinamiento de las mujeres para que cumplieran la función social atribuida requería de una divulgación en masa y en México es a través de los medios de comunicación masivos, que el Estado comienza a construir y a difundir la imagen de la madre ideal, dispuesta al sacrificio por el bienestar de sus hijos, con una total abnegación<sup>148</sup>.

No obstante, el dramaturgo pone atención en la diversidad de la práctica materna, donde existe una evidente preferencia por exaltar a Julia —y a su propia madre—, para acentuar la virtud de los personajes principales, sobre todo mientras

---

<sup>147</sup> Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 215.

<sup>148</sup> En este punto debo mencionar que antes del siglo XVIII, el cuidado de los hijos corría por cuenta de las mujeres como parte de sus labores domésticas. En cuanto al papel de la educación, dependiendo de la época y del nivel social, sería responsabilidad de distintos actores. En la *Historia mínima de la educación en México* se señala que los niños, en la época prehispánica y específicamente entre los mexicas, pasaban sus primeros años de vida en el hogar, para posteriormente aprender algún oficio enseñado por los padres o, si eran nobles, irse a vivir al *telpochcalli* (“casa de jóvenes”), al *calmécac* (“en la línea de la casa”), al *cuicalli* (“casa de canto”) y al *ichpuchcalli* (“casa de las doncellas”). Se señala también que la educación, sin importar la clase social, era rígida y se infringían en niños y jóvenes castigos severos, justamente como Usigli retrata a las madres alrededor de Julia, quienes golpean a sus hijos a la menor falta. En tanto en la época virreinal, se señala la existencia de “las escuelas de amiga”, en donde maestras, que no necesariamente supieran leer y escribir, se encargaban de niñas y niños varones menores a siete años, a quienes enseñaban el catecismo y realizaban labores de cuidado mientras las madres salían de sus casas. Justo como señala Badinter en su estudio, la maternidad era delegada a las mujeres y ellas la ejercían como parte de sus funciones en el hogar, mas no desde el concepto de una maternidad sacrificada, consiente y abnegada que se refleja en el siglo XX en México, lo cual explicaría por qué hasta ahora se empieza a cuestionar sobre el papel de la maternidad y su ejercicio en la actualidad. Cf. Dorothy Tanck de Estrada (coord.) *Historia mínima de la educación en México*, El Colegio de México, México, 2019.

tiene lugar la Revolución mexicana en la Ciudad de México y las familias deben vivir entre la violencia, el cambio político y la carencia.

Al haber vivido en carne propia este periodo, el dramaturgo dista mucho de ser imparcial al mostrar las distintas situaciones por las que las madres y sus hijos atraviesan. Para Usigli resulta de vital importancia que la mujer se convierta en el pilar principal de las familias mexicanas, justo como el ideario revolucionario propone a partir de las ideas liberales, de manera que la participación de las madres en la educación de sus hijos debía adquirir una entrega personal en beneficio de la sociedad. Es decir, no únicamente el deber del cuidado del otro, sino su formación para que pueda entregar a la sociedad a una mujer u hombre de bien.

Retomando el estudio de Badinter, ella observa: “[...] ninguna [mujer] podía aspirar al título de buena madre si no encarnaba al mismo tiempo la virtud, la bondad, el coraje y la dulzura. «Modelo viviente» para su hijo, la madre debe dar ejemplo continuamente”<sup>149</sup>, justo como es el caso de Julia, quien se muestra en varias ocasiones con la superioridad moral para aleccionar a los otros, en lugar de lanzar críticas mordaces como Cata. Es así como Julia se encuentra en un nivel distinto al del resto de las madres, su virtud y sacrificio es tal, que se acerca al concepto de lo sagrado bajo el que se construye la imagen de la madre en México.<sup>150</sup>

Por lo tanto, a través de la maternidad, cualquier mujer que haya cometido algún desvío moral o que haya tomado un camino no establecido por el orden social, puede conseguir el perdón y la restitución a través de las instituciones del matrimonio y de la maternidad; estas vías le permiten a la mujer continuar sin vergüenza ni señalamiento por alguna conducta pasada.

---

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>150</sup> No se puede negar la iconografía de la Virgen de Guadalupe y el culto a ella desde la época colonial, donde la imagen representa a la madre por antonomasia de los mexicanos y, para Usigli, la independencia espiritual, al considerarla un punto de quiebre en medio de la evangelización en México, lo cual retrata en su obra *Corona de luz* (1963). Considero que, precisamente, es a partir de la popularidad del culto, que se utiliza a la Virgen de Guadalupe —como representación de la Virgen María— como un modelo de entrega y abnegación, al que la mujer debería aspirar si es que desea tener un lugar dentro de la sociedad.

El ejemplo en *Las madres* se encuentra con el personaje de Dora, que he mencionado en líneas anteriores<sup>151</sup>. No vive en la calle de las prostitutas, pero sí vive de los hombres con los que se involucra, razón por lo que es juzgada por doña Cata, quien no pierde oportunidad para menospreciarla y señalar que no es una mujer “decente”: “DOÑA CATA.— ¿Han visto cómo se arregla ésa...? Parece como si no hubiera hambre en México. Pero eso sí: tienen un novio en cada ejército” (p. 638).

Dora es únicamente para los hombres un objeto de deseo y satisfacción, lo que utiliza a su favor para sobrevivir a costa de ellos, no obstante, se encuentra en un punto intermedio entre las madres —y la aceptación social— y las prostitutas —relegadas por todas las madres de la obra—. Dora marca una contradicción de lo que se espera que una mujer quiera, por momentos rechaza la idea de la maternidad, pero al notar el desconcierto de las mujeres que esperan a sus hijos y temen que les haya pasado algo, es capaz de conmovirse y unirse a ellas:

DORA.— Míralas, ¡pero míralas! Chupándose la sangre por sus hijos. Ya supe todo el chisme. ¿No ves que no hay ni un chamaco en la vecindad?

EL OFICIAL CARRANCISTA.— ¿Quién piensa en los pinches chamacos?

DORA.— Yo. Pienso que es bueno no tenerlos. Luego crecen y se parecen a tanto tal por cual. [...] Ya sé que ustedes no me quieren porque soy como soy. Ésa es mi condición y ni modo. Pero quisiera pedirles que me dieran permiso de esperar con ustedes hasta que vuelvan los chamacos”. (p. 672)

Dora deja entrever el anhelo de ser parte de ellas, de ser aceptada y de convertirse en su igual, situación ante la que Doña Cata le responde: “¡No faltaría más! [...] ¡Ahora sí que sí! Ya la revolución nos igualó a todas.” (p. 672) Y en parte, Doña Cata tiene razón, la Revolución ha colocado en el mismo nivel espacial a distintos tipos de personas, desde las prostitutas, como señalaba hace un momento, hasta mujeres como Dora; a las madres con marido y a las mujeres que se encuentran criando solas a sus hijos.

Sin embargo, considero que no es tanto la Revolución la que pone en el mismo nivel si se trata de las mujeres, son ellas mismas quienes toman su lugar dentro del esquema social, ya que para Usigli la Revolución es un suceso

---

<sup>151</sup> Ver *supra*, p. 90.

masculino<sup>152</sup> y en *Las madres*, como en otras obras del autor donde aborda dicho tema, son los hombres quienes actúan y toman lugar en ella. En *El gesticulador*, los personajes femeninos sirven para enmarcar al personaje principal, la esposa y la hija se encuentran en la obra para confrontar los actos de César Rubio, ante los cuales terminan por ceder y aceptar después de ver el beneficio que pueden obtener: la esposa vivir con la estabilidad económica que siempre quiso y la hija adquirir el atractivo para que los hombres se fijen en ella, gracias al poder del padre.

No obstante, el dramaturgo sí resalta los papeles femeninos en las obras de corte social, donde tiene mayor presencia en los cuadros de la vida cotidiana. Incluso en *Las madres*, la discusión política les corresponde a los personajes masculinos, ellas únicamente expresan su necesidad de sobrevivir a la violencia y a la contingencia histórica en la que se encuentran, porque la esfera de lo privado es afectada por las acciones políticas y bélicas de la Revolución, de manera que el dramaturgo muestra las otras consecuencias del movimiento armado en la vida cotidiana y pone el foco de atención a las voces —las de las madres y los niños— que no han sido tomadas en cuenta.

---

<sup>152</sup> La declaración sobre el movimiento revolucionario como un acto masculino en la dramaturgia de Usigli, parte de la consideración de su propuesta de teatro realista, es decir, dentro de *El gesticulador* las acciones tienen su eje en los personajes masculinos porque era la presencia principal de este movimiento armado, donde las mujeres que participaron fueron relegadas a tareas de servicio, de ahí que al abordar el mismo tema desde la esfera privada, el dramaturgo muestre las voces que habitan la esfera privada y que también sufren los estragos de los movimientos socio-políticos del país. Es así como la postura del dramaturgo dista de la polémica ocurrida en 1925, a partir del artículo de Julio Jiménez Rueda titulado “El afeminamiento de la literatura mexicana”, donde inicia una confrontación en la que acusaba a algunos literatos de escribir de forma, precisamente, “afeminada”, crítica que se dirigía principalmente al grupo de los *Contemporáneos*. Cf. Alonso Burgos, “A cien años de la polémica de 1925, ¿qué queda de las peleas literarias” en *Revista de la Universidad de México*, Cultura UNAM, México, Julio 2025.

Dentro de esta polémica, algunos intelectuales consideraban que el tema de la Revolución no era representado de forma adecuada, es decir, con una exaltación nacionalista de los logros de esta lucha, donde entre líneas se acotaba que el resultado era producto de lo que era considerado tradicionalmente masculino y que atacaba todo aquello que no se ajustara a estos parámetros. El evidente sesgo machista de los intelectuales que iniciaron dicha polémica obvió a las escritoras que también hablaron desde otras perspectivas sobre el movimiento armado, así como a quienes desde el margen de la contienda también la padecieron, como es el caso del propio Usigli. No sólo en *Las madres*, también en *El gesticulador* y en las *Comedias impolíticas*, la voz del dramaturgo surge como una crítica a la institucionalización de la Revolución y su uso para legitimar acciones políticas en beneficio de unos cuantos.

Es así que Usigli retrata la oportunidad que tiene la mujer de integrarse a la sociedad en el México posrevolucionario, como una persona de utilidad de manera legítima, por eso Dora en cuanto se casa ya puede permitirse invitar al resto de las madres al festejo de su boda y, ante esta situación, incluso modifica no sólo su comportamiento, sino también la manera en que se conduce hacia ellas y con Doña Cata resulta más visible, al comenzar a tratarla con cierta condescendencia para terminar de ser incluida en el círculo de las madres.

Marcela Lagarde comenta a propósito de las relaciones que establecen las mujeres con los otros:

La gente se relaciona con nosotras a través de estereotipos sexuales, estéticos, maternales, o como soportes del desarrollo de los *otros*. De manera automática nos colocan en esos sitios con la desconfianza que encubren formas sofisticadas de sometimiento y servidumbre.<sup>153</sup>

Lo anterior puede observarse tanto en *Las madres* como en *Jano es una muchacha*, en donde el primer interés de los personajes masculinos hacia los femeninos es el sexual, pero en cuanto dicho deseo queda descartado, la mujer comienza a relacionarse con los otros a través de la maternidad o a partir del servicio que puede brindar al desarrollo de quienes la rodean, como menciona Lagarde en la cita anterior. Este último caso queda ejemplificado con Eulalia quien ayuda al padre de Marina en *Jano es una muchacha*, para facilitarle tanto en sus asuntos laborales como los personales, pero en cuanto Eulalia se niega a seguir sus deseos, Víctor la deshecha y se va en busca de quien sí los cumpla sin complicaciones.<sup>154</sup>

En *Las madres* da la impresión de que Usigli rescata como valores sociales la vocación de servicio y de cuidado que considera debe poseer la figura materna, por tanto, para el dramaturgo la importancia de la mujer en el proyecto de nación del siglo XX, se encuentra en el papel que desempeña en el núcleo familiar como formadora de ciudadanos y protectora de los valores morales. Es decir, la crítica que realiza Usigli en esta obra consiste en que no basta con convertirse en madre, sino que las mujeres que tienen hijos deben cumplir una función social, la cual para el autor consiste en educar a ciudadanos críticos y comprometidos con su país.

---

<sup>153</sup> Marcela Lagarde y de los Ríos, *op. cit.*, p. 33.

<sup>154</sup> Ver *supra*, p. 52.

Lo anterior justamente considera que, para generar un cambio desde los cimientos, el papel de la madre resulta fundamental:

Para la mujer, el amor maternal no consiste solamente en criar a su hijo; consiste sobre todo en educarlo bien. Es la madre la que debe dar la verdadera educación. La educación tiene un sentido más amplio que la instrucción. Es ante todo transmisión de los valores morales, mientras que la instrucción se dirige a la formación intelectual.<sup>155</sup>

Por lo tanto, la manera de ser de la madre con sus hijos, los ejemplos que les dé y el vínculo que forme con ellos, dará como resultado que haya ciudadanos más conscientes de su lugar y aporte a su nación. De ahí que la labor del Estado, con el apoyo de los intelectuales y los medios de comunicación, sea el de fomentar una maternidad comprometida que se encuentre en sintonía con los idearios nacionales.

Es así como el establecimiento de los medios de comunicación masivos durante el siglo XX, resultarán en una herramienta efectiva para poder transmitir a toda la población, sin diferencia de clases, las normas de comportamiento a seguir.

Julia Tuñón considera:

Es claro que la maternidad otorga a la mujer un sentido básico en esta sociedad. De hecho, el género femenino se ha construido, en mucho, bajo su sombra. Los periódicos están llenos de anuncios dirigidos a las mujeres que no pueden ser madres, ofreciéndoles solución a su estado. [...] El cine, creo yo, permite convertir en diez de mayo cada función. Se trata de años en que esta celebración tenía un auge inusitado. La fecha ritual se implementó en el año de 1922 por iniciativa del periódico *Excélsior* y cuajó en una forma por demás significativa.<sup>156</sup>

Entonces, el ideal de la madre comienza a ser replicado en el cine y la televisión, de manera que establece el modelo de la madre ideal, la cual es como Julia, y los ejemplos no deseados en el ejercicio de la maternidad junto con sus consecuencias.

Sin embargo, Usigli no es el único quien marca las pautas de la imagen de la madre en América Latina, Teresa de la Parra en 1930 señala en su ensayo "Influencia de las mujeres en la formación del alma americana" lo siguiente:

La concordia, obra casi siempre de mujeres, es anónima; carece de elementos trágicos; no ofrece material para hacer epopeyas y la felicidad que es poco brillante, no se perpetúa en los libros, sino en los hijos, en la fusión fraternal de las razas y en

---

<sup>155</sup> Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 214.

<sup>156</sup> Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, El Colegio de México-IMCINE, México, 1998, p. 176.

la bondad humilde de la costumbre que va limando las asperezas de la vida hasta hacerla sonriente y grata.<sup>157</sup>

En el discurso de Teresa de la Parra, el ejemplo de madre a seguir que pone es el de Isabel Chimpu Ocllo, madre del Inca Garcilaso de la Vega, quien ante la adversidad y el abandono del marido, se retrata como una mujer que, pese al sufrimiento, fomenta en su hijo los valores de la época y le transmite el legado de la cultura inca.

La autora, contemporánea de Usigli, no dista de lo que se muestra en *Las madres*, donde Julia hace todo lo que se encuentra en sus manos para brindarle a Ricardo lo necesario para su bienestar, no sólo en cuanto cuidado sino también en lo que respecta a la transmisión de los valores morales, como señala la cita anterior de Badinter, que tanto para Teresa de la Parra como para Usigli marcan una diferencia en el entramado social, que inevitablemente cargan con una mayor responsabilidad al ejercicio de la maternidad.

La principal virtud de Julia es precisamente la capacidad de sacrificio para mantener el bienestar de Ricardo. Al ser su hijo más importante que ella misma, rechaza las propuestas de matrimonio de Fernando y del señor Nájera, pues la obra más importante para ella es —y debe ser desde la perspectiva del autor— su hijo, justo como lo señala Teresa de la Parra. Sin embargo, Usigli no muestra el amor de madre en Julia como una condición innata en la mujer, sino como una elección posterior al rechazo inicial de saberse embarazada de Ricardo.

Badinter observa:

Aunque la intensiva propaganda de Rousseau y sus sucesores no logró convencer a todas las mujeres de que fueran madres cuya abnegación no tuviera límites, sus discursos ejercieron un poderoso efecto sobre ellas. Las que se negaron a obedecer a los nuevos imperativos se sintieron más o menos obligadas a hacer trampa, y a recurrir a toda clase de apariencias. De modo que había algo que había cambiado profundamente: las mujeres se sentían cada vez más responsables de sus hijos. Cuando no podían asumir su deber se sentían culpables.<sup>158</sup>

Por ello, es precisamente la culpa lo que posiciona a Julia como un ejemplo a tomar en cuenta por el dramaturgo, quien sugiere que tras intentar abortar a Ricardo y ver

---

<sup>157</sup> Teresa de la Parra, “Influencia de las mujeres en el alma americana” en *Obra*, Ayacucho, Venezuela, 1982, p. 480.

<sup>158</sup> Elisabeth Badinter, *op. cit.*, pp. 194-195.

que las consecuencias de su decisión le provocaron problemas en la vista al niño<sup>159</sup>, finalmente elige entregarse completamente a su educación y cuidado. El resto de las madres, en mayor o menor medida, viven en las apariencias: Doña Cata que defiende a su hijo, pero se relaciona con él desde los golpes; Doña Rosa que aparenta estar al pendiente de sus hijas, pero no se da cuenta que su hija mayor es pretendida y convencida de escaparse; o incluso Doña Juana, que pese a tener dos hijos a quienes cuidar, vive preocupada por su hijo mayor y esa preocupación le impide atender a sus hijos restantes.

Pero únicamente Julia sufre en silencio, a diferencia de Juana, no expresa sus angustias a los demás, sino que las vive en función del presente y de la posibilidad de que en cualquier momento Ricardo pueda recibir algún daño colateral propiciado por la Revolución. Para Usigli ella es el ejemplo de lo que debe ser la maternidad mexicana durante el siglo XX: reflexiva en su ejercicio y enfocada exclusivamente a su hijo. Sin embargo, pese a todas las virtudes de Julia que a lo largo de la obra el dramaturgo insiste en resaltar, considero que hay un castigo velado de Usigli hacia su personaje: la culpa constante que siente por haber intentado abortar a su hijo.

Por lo tanto, la redención de Julia sucede en cada acto de desprendimiento, que va acompañado de sufrimiento y con el sentimiento de culpa constante, que la lleven a expiarse el resto de su vida en el cuidado de su hijo. Ejemplo de ello es cuando Julia le cuenta a Fernando lo que estaría dispuesta a hacer, con tal de que Ricardo se encuentre bien:

JULIA.— [...] Estaba desesperada de no coser más que ropa de munición, a centavo la pieza, y de ir por el pan a las cinco de la mañana, sin haber dormido casi siempre. Era matarme sin fruto, porque no me alcanzaba para darle de comer a Ricardo, y Ricardo tiene que comer —como sea. [...] Ese señor... [...] Me había dicho que me daría trabajo si aceptaba yo... otra cosa de él.

FERNANDO.— (*Levantándose, lentamente.*) ¿Y usted...?

JULIA.— Iba yo a aceptar... esa otra cosa, Fernando. [...] Sí. ¿Qué no haría yo por mi hijo? (p. 696)

---

<sup>159</sup> Resulta interesante observar que Usigli también sufrió problemas de la vista desde muy niño, lo que refuerza la idea de que Ricardo es su alter ego.

La propuesta de satisfacer el deseo sexual de un hombre a cambio de trabajo, aumentan contradictoriamente el valor moral de Julia, pues no responde a un impulso personal, sino a la necesidad que ella ha desarrollado por ver que su hijo no sufra carencias. Es entonces que Fernando le cuestiona:

FERNANDO.— [...] Pero, entonces, si iba usted a aceptar eso... ¿por qué no conmigo, Julia? ¿Por qué?

JULIA.— Sé que usted está lastimado, y voy a lastimarlo más para curarlo. Con usted no podría hacerlo por trabajo —ni por dinero. No más con usted podría por... otra cosa —por cariño. Pero usted sabe que sólo lo quiero como amigo —y no pudiendo ser por amor, hubiera sido... vicio. (p. 696)

En esta situación, Fernanda actúa y piensa distinto a Julia, pues mientras la madre de Ricardo rechaza la propuesta de Fernando y se encuentra dispuesta a tener relaciones sexuales como un sacrificio para el bienestar de su hijo, Fernanda aprovecha cualquier oportunidad para poder disfrutar su sexualidad con cualquier hombre que considere atractivo, es decir, desde el egoísmo y a la vista de todos, pues Jorge sabe cómo es su madre, le disgusta su comportamiento y, finalmente, decide irse sin despedirse de la madre.

Considero que, para Usigli, la maternidad no es suficiente para disculpar cualquier falta moral, requiere del sacrificio voluntario donde la finalidad sea el bienestar de los hijos, pero que también implique que la mujer se olvide de ella misma, para dedicarse al servicio y cuidado de ellos, en un ciclo de eterna expiación.

Por eso, a partir de Julia se explica también el contraste entre Ricardo y el resto de los niños, mientras los demás se escapan de sus hogares para adentrarse al mundo de los adultos, movidos por sus impulsos, ocultos de sus padres y sin una despedida de por medio; Ricardo tiene la capacidad de pensar en el futuro y evaluar su situación, así que elige rechazar la invitación de su amigo Luis y regresar con su madre:

JULIA.— [...] ¿Por qué no te fuiste hoy con Luis y con Pepe, con tus amigos? Yo te hubiera ayudado.

RICARDO.— No sé, mamá. Sentí ganas —pero a mí me gustaría ir más lejos, en barco. Nada más que quiero estudiar, tú sabes.

[...]

JULIA.— ¿No sabes que somos muy pobres, hijo? ¿Qué yo no puedo...? (Se detiene. Ricardo la mira con curiosidad, sin angustia. La angustia está en ella.) Quizá más adelante... ¿No te importaría mucho... esperar?

RICARDO.— (*Reflexiona, sonrío.*) Creo que no, mamá. Porque, sabes, puedo trabajar también. Me gustaría trabajar y ganar dinero para ti. (pp. 735-736)

Lo anterior se muestra como el resultado de la manera en que Julia se relaciona con Ricardo, en donde no ejerce violencia alguna, sino que premia el diálogo, es decir, Julia no responde desde el impulso, sino desde la razón. En tanto el resto de las madres se muestran siempre movidas por ellos, actúan antes de pensar, justo como Doña Cata, cuando golpea a su hijo sin escuchar razones; o Doña Juana, quien vive angustiada y en constante llanto por la ausencia del hijo mayor, ignorando a los más chicos; únicamente Julia logra mantenerse estoica ante la posibilidad de perder a su hijo y no sólo eso, Julia respeta y acepta cualquier decisión que tome Ricardo, incluso le ofrece ayudarlo.

Por ello, el papel de la madre se convierte en un asunto de interés para el Estado, quien necesita que las mujeres comulguen justamente con el ideario nacional, para que transmitan a las siguientes generaciones una ideología acorde a sus intereses. La importancia de la mujer en esta tarea la reflexiona y ejemplifica Concepción Gimeno de Flaquer en el prólogo de un libro titulado: *Madres de hombres célebres*, publicado en 1895, donde señala a propósito de la necesidad de divulgar a madres ejemplares de la historia y de la situación de México, lo siguiente:

Es una verdad inconcusa que todo partido perece, si las mujeres se empeñan en su caída: México es una prueba palpitante de este aserto irrefutable. Inútil es que el Estado se haya declarado ateo, las mujeres mexicanas son eminentemente religiosas y no han dejado penetrar el ateísmo ni en el corazón de sus hijos, ni en la conciencia de sus maridos, ni en sus hogares. [...] Creo firmemente que en vano intentará el Estado establecer nuevas teorías mientras no tenga de su parte a las madres, porque las madres han sido y serán siempre, en todas las épocas y en todos los pueblos, un poder más fuerte que el Estado. «El Estado soy yo», puede decir la mujer de la edad moderna.<sup>160</sup>

Usigli no tiene duda de ello, la manera de ser de Ricardo y las decisiones que toma son reflejo de lo que ha aprendido de Julia y de lo que ha observado en ella. El deseo de trabajar y ganar dinero para ella, responden al esfuerzo que Julia ha hecho por él y del cual Ricardo se encuentra plenamente consciente, son características que llevan al niño —y por lo tanto al mexicano— a sentir esperanza por un futuro

---

<sup>160</sup> Concepción Gimeno de Flaquer, *Madres de hombres célebres*, Madrid, 1895, pp. 17-18.

venturoso, después de tantos años de incertidumbre política posteriores a la Independencia.

*Las madres* es una obra que en parte representa para el autor una deuda personal al reconocimiento de la labor de su propia madre, quien muy probablemente responde a la reformulación de la maternidad que ocurre en Europa durante el siglo XIX y que se vuelve una parte importante en México en la construcción del país.

Y aunque el homenaje de Usigli hacia la señora Sheindel se acopla precisamente a la política de la segunda mitad del siglo XX, donde el dramaturgo disminuye la mordacidad de su crítica hacia la clase política, al ser una época en que se desempeña como funcionario, lo cierto es que la ficción de la obra expone situaciones sociales, que considero el autor atribuye su responsabilidad al ejercicio de la maternidad.

Es por eso que el señalamiento que Usigli hace en cuanto al aborto, la violencia que sufren los niños dentro de sus familias y el verse expuestos a situaciones de abuso por parte de terceros, recaen en el contexto de esta obra dramática únicamente en las mujeres, acaso por no procurar por todos los medios el bienestar de sus hijos, dentro de los parámetros marcados por la sociedad.

Es a partir de esta obra que considero que la obra de Usigli se divide en dos etapas, separadas por su nombramiento diplomático y que no sólo influyen en la cantidad de producción artística, sino justamente en la adecuación de sus obras para que se encuentren en sintonía con los gobiernos de la segunda mitad del siglo XX.

De manera que *Las madres* es una pieza que se suma al esfuerzo del Estado, junto con el cine y la televisión, para enmarcar estereotipos y valores morales que, en este caso, las mujeres mexicanas deben considerar para su actuar dentro de la sociedad y tener bajo esos parámetros la oportunidad de participar activamente en ella.

Y aunque con la aprobación del voto femenino y la incorporación de la mujer en la actividad económica del país abrieron otras vías de participación, que han llevado durante el siglo XXI a cambiar la idea de la maternidad en México, lo cierto

es que el éxito de la labor del Estado en educar a las mujeres de acuerdo con su ideario posrevolucionario, ha hecho que aún se mantenga presente dentro del pensamiento nacional el estereotipo de la madre abnegada como máximo ideal, justamente como en el retrato y la crítica que realiza Usigli en esta obra.

#### Capítulo 4. *La función de despedida*: representación de la mujer madura y el quehacer teatral

*La función de despedida* de Rodolfo Usigli fue escrita en 1949, el mismo año en que comienza la composición de *Las madres* y tres años antes la de *Jano es una muchacha*, así como previo a su integración en el cuerpo diplomático para ser Ministro Plenipotenciario en Líbano. El propio Usigli cuenta sobre esta obra que un año antes de escrita *La función de despedida* —específicamente en el año de 1948— Luis G. Basurto organiza una gira en España con la actriz Virginia Fábregas y le solicita tres de sus obras —*Medio tono* (1937), *Otra primavera* (1937-1938) y *La familia cena en casa* (1942)— para que la actriz las pudiera incluir en su repertorio.

Al final, el 21 de enero de 1949, la actriz presenta únicamente *Medio tono* en el Teatro Madrid<sup>161</sup>, sobre la que Usigli comenta:

De la gira, que fue un éxito a su manera, quedan buenos recuerdos para mí: excelentes notas sobre *Medio tono*, en especial la de Alfredo Marquerie en el *ABC* —y un hueco irremediable para siempre en mis ingresos: mi éxito careció de la corona, marcesible pero nutricia, de los derechos de autor.<sup>162</sup>

Resulta inevitable observar el tema económico como un factor importante en la vida del dramaturgo mexicano, pues a pesar de que era reconocida su obra, ya no sólo en México sino en otras partes del mundo, la falta de un pago por ellas —“la corona” de su éxito— será el que lo lleve a solicitar su ingreso al cuerpo diplomático y que, como menciono en el capítulo anterior, terminará por marcar un antes y un después en su producción dramática.

Es en esta época en que la actriz Virginia Fábregas, por medio de Luis G. Basurto, le solicita a Usigli escribir una obra con la que la actriz pensaba retirarse de la escena teatral, lo que sería una señal del conocimiento que otros tenían sobre la calidad dramática de Usigli, por lo que la actriz más reconocida del teatro nacional, de entre todos los dramaturgos mexicanos de la época, lo eligiera.

---

<sup>161</sup> Cf. Armando de María y Campos, *Nacida para la gloria: Virginia Fábregas, una vida dedicada al teatro*, INBA-CITRU, México, 1995, p. 264.

<sup>162</sup> Rodolfo Usigli, “Gaceta sobre *La función de despedida*” p. 644.

En 1949, Virginia Fábregas ya contaba con 78 años y Armando de María y Campos señala que en ese momento:

Doña Virginia había perdido la vista. Casi ciega actuó en España. Desde su regreso, se puso en manos de un especialista que la preparó durante varios meses, hasta operarla de cataratas en ambos ojos, a principios de 1950. Quedó con la vista limpia. Hizo proyectos. Escuchó a Usigli leerle su comedia en tres actos *La función de despedida*, con la que quería retirarse definitivamente de la escena.<sup>163</sup>

De acuerdo con Usigli, tarda alrededor de un año en realizar el encargo de la actriz, debido a que no quería que las limitaciones físicas de la actriz, derivadas de la edad, fueran el centro de la trama, ni mucho menos justificarlas en escena con rasgos de decadencia en el personaje principal. Así mismo, también se niega a escribirle una tragedia y encuentra en la comedia el medio ideal, para que la actriz desempeñara un papel donde, pese al poco movimiento corporal, se mantuviera su vitalidad.

Justo como señala Armando de María, Usigli todavía alcanza a leerle a la actriz *La función de despedida* en una reunión organizada en la casa de Fábregas en 1950 y poco antes de que fuera operada de la vista. Al respecto, el dramaturgo comenta sobre la impresión de la actriz: “Leí de principio a fin y Virginia declaró que era la mejor comedia que se había escrito para ella, y que la presentaría pasada su operación de cataratas, que era inminente ya”<sup>164</sup>.

Sin embargo, poco después de la operación, la actriz sufre una caída en su casa y se fractura la pierna derecha por lo que requiere ser operada, condición de la que ya no se recupera. Usigli señala que la visita en el hospital en varias ocasiones, acompañado de su esposa Argentina y sus hijos, en cuyas visitas le propone a Fábregas ser su taquígrafo para que la actriz rememore sus años de vida en escena, no obstante, el mismo Usigli declara que la lucidez de la actriz comienza a decaer y, finalmente, recibe la noticia de su muerte el 17 de noviembre de 1950, justo el día del cumpleaños del dramaturgo.

Es así como *La función de despedida* pasa a ser un homenaje para la actriz, cuya protagonista de la puesta en escena es María Tereza Montoya y que contó con la participación de la familia Fábregas. El estreno ocurre en abril de 1953 en el

---

<sup>163</sup> Armando de María y Campos, *op. cit.*, p. 265.

<sup>164</sup> Rodolfo Usigli, “Gaceta sobre *La función de despedida*”, p. 647

Teatro Ideal (Ciudad de México), su duración en cartelera es corta y, hasta febrero de 1961, fecha en que Usigli escribe su prólogo: “Gaceta sobre *La función de despedida*”, el dramaturgo declara que no ha vuelto a ser montada la pieza.

Llama la atención esta constante de la poca duración en la cartelera teatral de las obras de Usigli, pues gozaba de cierto prestigio como dramaturgo e intelectual, a pesar de los detractores de su obra. Él mismo comenta en 1961 a propósito de este tema:

No tardó mucho tiempo en despedirse del público *La función de despedida*, que no ha vuelto a reponerse ni ha sido traducida y que parece, en fin, otro de tantos esfuerzos inútiles en aras del sueño de crear un teatro mexicano. Las obras de RU se ponen —he llegado a creerlo— porque ése es el único medio, con la excepción de *El niño y la niebla* y de *Jano es una muchacha*, que permite quitarlas del cartel en poco tiempo.<sup>165</sup>

Si bien es cierto que algunas de las obras de Usigli fueron escritas para ser leídas más que para ser representadas, como es el caso de *Corona de fuego* por mencionar un ejemplo, también es posible que influya la poca difusión de la obra del dramaturgo más allá de los círculos intelectuales y académicos.

Incluso desde el inicio del siglo XXI, han sido mínimas las puestas en escena de la obra usigliana, entre las que se encuentran: *Estado de secreto* presentada en el Teatro El Galeón (Ciudad de México) en 2006, *El gesticulador* en el Foro Chapultepec (Ciudad de México) en 2010<sup>166</sup>, *La mujer no hace milagros* realizada por alumnos de la Facultad de Teatro de la Universidad de Veracruz en 2018<sup>167</sup> y, nuevamente, *El gesticulador* impulsada por el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León en enero de 2019<sup>168</sup>, esta última además puede verse a través de la cuenta de CONARTE en YouTube.

---

<sup>165</sup> Rodolfo Usigli, “Gaceta sobre *La función de despedida*”, p. 650. Me llama la atención cómo en los prólogos escritos por Usigli en su etapa de diplomático, en ocasiones se refiere a él mismo en tercera persona, situación que también he observado en el prólogo de *Las madres*.

<sup>166</sup> Cf. “Rodolfo Usigli” en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consultado en: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/rodolfo\\_usigli/imagenes\\_representaciones/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/rodolfo_usigli/imagenes_representaciones/)

<sup>167</sup> Cf. Karina de la Paz Reyes Díaz, “*La mujer no hace milagros*, en Casa del Lago” en *Universo. Sistema de noticias de la UV*, Dirección General de Comunicación Universitaria, Universidad Veracruzana, México, 1 de febrero de 2018. Consultado en: <https://www.uv.mx/prensa/cultura/la-mujer-no-hace-milagros-en-casa-del-lago/>

<sup>168</sup> Cf. “*El gesticulador* plasma tragicomedia nacional” en CONARTE Nuevo León, México, 15 de enero de 2019. Consultado en: <https://conarte.org.mx/2019/01/15/el-gesticulador-plasma-tragicomedia-nacional/>

En esta etapa de diplomático, percibo en el dramaturgo una desilusión ante el rumbo que ha tomado su proyecto artístico y que no era el esperado. A esto se suma el poco entendimiento alrededor de su obra, que he abordado en otros trabajos<sup>169</sup>, y que propicia la necesidad de escribir prólogos a sus piezas, para ampliar el panorama de cada una de ellas. En *La función de despedida*, pese a no ser una obra política o histórica, el dramaturgo expresa una tergiversación a la hora de realizar el montaje con el argumento de que la obra era una pieza biográfica de Virginia Fábregas<sup>170</sup>. Al respecto comenta Usigli:

Ricardo Mondragón [director de la puesta en escena] había decidido *per se* que mi comedia era una biografía de Virginia, que es justamente lo que no era. Aspiraba a ser una biografía *at large* de las actrices en hora de retiro. [...] La comedia contiene, sí, algunas alusiones relativas a la vida y las venturas de VF, pero eso era todo. La anécdota central, el suicidio frustrado, era invención pura, como los espectros del pasado perdido. No se trataba de una biografía *interior*, formal y personalizada como puede ser *Corona de sombra* con relación a Carlota.<sup>171</sup>

Basta recordar que la idea de “Teatro realista” de Usigli, como apunté en el primer capítulo, consistía no en reproducir fielmente la realidad, sino en tomar rasgos de la realidad y utilizar la imaginación en beneficio del ejercicio dramático. De ahí que en los prólogos a las *Coronas*, el escritor insistiera en que, pese a los datos históricos que utiliza, finalmente es la imaginación la que mayor peso tiene en ellas.

En *La función de despedida*, como bien señala el dramaturgo, no busca escribir la biografía de Virginia Fábregas, sino crear una obra donde se puedan exaltar las cualidades histriónicas de la actriz, que honren su trayectoria artística,

---

<sup>169</sup> Cf. Karina Posadas Torrijos, *La función simbólica en “Corona de sombra” de Rodolfo Usigli: la configuración de la poética antihistórica*, [tesis de maestría], Universidad Autónoma del Estado de México, 2021.

<sup>170</sup> Ana Lidia García Peña señala que la vida de Virginia Fábregas a menudo se fusionaba con su quehacer artístico, donde vivía “sus personajes a tal grado que los cronistas teatrales quedaban confundidos entre ficción y realidad”. La investigadora apunta que en muchas ocasiones las obras que Fábregas interpretaba coincidían con el momento que atravesaba en su vida, además de ser un personaje que llamaba la atención entre la sociedad mexicana por su estilo de vida disruptivo, lejos de lo esperado por el pensamiento conservador en las mujeres. Es así como resulta entendible que la publicidad de *La función de despedida* recurriera al morbo que despertaba el etiquetarla como una pieza biográfica, así como la necesidad de Usigli por aclarar que no lo era, para evitar que su habilidad dramática no quedara eclipsada o se malentendiera su propuesta de teatro realista. “La diva Virginia Fábregas: intersecciones entre su teatro y su vida, 1888-1950” en *Latin American Theatre Review*, vol. 51, núm. 2, Center of Latin American Studies-University of Kansas, 2018, p. 147. Consultado en: <https://dx.doi.org/10.1353/ltr.2018.0007>

<sup>171</sup> Rodolfo Usigli, “Gaceta sobre *La función de despedida*”, p. 649.

pero sin marcar su edad y las limitaciones en sus movimientos naturales en la vejez. Como bien señala Usigli en la cita anterior, el tema no era en sí mismo Virginia Fábregas, sino el ocaso de las grandes actrices y el momento de darle fin a una larga carrera en los escenarios, reflexión o crisis que termina con una revaloración de la carrera actoral y de la vida.

Verónica Muro, el personaje principal en *La función de despedida*, es una actriz en edad madura que se enfrenta al paso del tiempo, al inevitable fin de su carrera y al problema de una mujer a mediados del siglo XX que no siguió el rol socialmente establecido: el del matrimonio y la maternidad. En un momento donde la maternidad es considerada el fin último dentro de la sociedad mexicana, Usigli escribe un personaje femenino que representa justamente a una mujer que eligió una carrera y que obtuvo el éxito, pero que se encuentra en una crisis que le lleva a cuestionarse si el camino que eligió fue el correcto.

#### 4.1. El diálogo metateatral de Usigli

He mencionado con anterioridad cómo en 1935, a la edad de treinta años, Usigli obtiene una beca de la Fundación Rockefeller para estudiar dramaturgia en la Universidad de Yale en Estados Unidos; la crítica que realiza a propósito de la falta de estudios formales de teatro en México, junto con su interés por transmitir desde la academia la manera de componer e investigar alrededor de las cuestiones teatrales.

Además de haber colaborado en la creación de la Licenciatura en Literatura Dramática en la Universidad Nacional Autónoma de México, de forma independiente emprendió un proyecto para crear su propia institución de formación teatral llamada “Teatro del Nuevo Mundo”, la cual sería principalmente de iniciativa privada y cuyos esfuerzos se encuentran documentados en la correspondencia que sostuvo con quienes consideró le serían de ayuda para realizar dicho proyecto entre los años 1942 y 1943<sup>172</sup>.

---

<sup>172</sup> Aunque el proyecto del Teatro del Nuevo Mundo de Usigli está organizado desde una sociedad privada, Lázaro Cárdenas se encuentra entre los nombres de las personas a quienes recurre para obtener recursos. En aquel momento Cárdenas se desempeñaba como Secretario de la Defensa

La labor pedagógica que realiza Usigli alrededor del ámbito teatral la expresa ya en *Anatomía del teatro*, donde señala la importancia de que tanto dramaturgos como actores tengan un conocimiento profundo del quehacer dramático, para así poder construir un teatro de calidad y reconocible como mexicano. Al respecto, el autor señala:

[...] el autor dramático debe ser poeta y mercader a la vez, y poseer una técnica, imitar al teatro en su falta de escrúpulos, sacrificarse a la expresión exacta, a la pasión duradera, a la fascinación eterna. Pero sólo la técnica le permitirá ser fiel a ellas. Abordar el teatro sin una técnica es como querer nadar por primera vez, atado de brazos y piernas, en la mitad del mar.<sup>173</sup>

Por tanto, el conocimiento alrededor de la actividad teatral resulta vital para Usigli, en ámbitos como la composición, la actuación, la dirección e, inclusive, en la crítica, donde observa una superficialidad en el abordaje de las temáticas elegidas. Es su experiencia autodidacta —antes de acudir a la Universidad de Yale—, así como la falta de estudios formales en México, que lo llevan a estructurar para otros los recursos necesarios dedicados a estudiar y reflexionar alrededor de dicha cuestión.

Él mismo declara en el prólogo “Tres comedias y una pieza a tientas”, la forma en la que durante su niñez se aprendió de memoria varias piezas españolas, gracias a las veces que podía acudir al teatro, situación que no le era fácil por la condición económica familiar. Posteriormente, durante su juventud, leyó teatro inglés y francés en los idiomas originales, cuando se encontraba aprendiendo dichas lenguas; la influencia de dichos idiomas es tal que, inclusive, de entre las primeras obras de teatro de Usigli se encuentra *Quatre Chemins* (iniciada en 1928 y concluida en 1932), la cual se encontraba escrita totalmente en francés, “[...] para hacer crisis y depurar y sacudir la *influenza francesa*”<sup>174</sup>, que era como llamaba a su interés exacerbado por dicho idioma.

---

Nacional, a quien Usigli intenta persuadir sobre la importancia de que exista un proyecto de esta índole en 1942 y un año después le solicita un subsidio para poner en marcha el proyecto. También hay correspondencia dirigida a Javier Rojo Gómez, regente del Distrito Federal, a quien le solicitan la donación de un terreno; al Lic. Octavio Véjar Vásquez, Secretario de Educación Pública, para que sea patrocinador y proporcione los permisos oficiales como escuela; así como a Eduardo Villaseñor, Director del Banco de México, y a Salvador Elizondo, en su calidad de Gerente General de Clasa Films, ambos para que sean también patrocinadores. Cf. Ramón Layera, *op. cit.*, pp. 125-165.

<sup>173</sup> Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, p. 35.

<sup>174</sup> Rodolfo Usigli, “Tres comedias y una pieza a tientas”, p. 293.

No obstante, sus bases sobre dramaturgia partían desde el teatro griego, como lo declara Luisa Josefina Hernández:

Rodolfo Usigli comprendía el teatro a través de las teorías aristotélica aplicadas en forma estricta, tanto en su obra como en la cátedra: exigía de sus alumnos nada menos que la composición anual de dos obras con los requisitos de la *Poética* cumplidos al extremo. Esta manera de pensar lograba en el alumno un manejo consciente de su material, lo cual significaba que, como escritor, podía dejar de ser aristotélico en cualquier momento, pues el hecho de cumplir con esta exigencia no significaba que, desde su propio punto de vista, le pareciera ineludible, más bien lo contrario.<sup>175</sup>

Es decir, para el dramaturgo resultaba fundamental conocer las bases del teatro y su evolución, para comprender y así poder utilizar los recursos necesarios en la escritura de piezas de calidad, de ahí que en *La función de despedida* elija desarrollar un discurso metateatral, para configurar una cadena de referencias que aludan a su quehacer y propicien la reflexión sobre el teatro desde la obra de teatro.

Nada más adecuado para rendir homenaje a una actriz que, justamente, dedicó toda su vida a dicho arte y cuyos recursos actorales le permiten al dramaturgo explorar el tema de las mujeres que eligen una carrera profesional antes que una vida familiar, la crisis existencial en una edad avanzada y los sinsabores que vienen con el teatro, de manera que puede elaborar un retrato tras bambalinas de todo lo que ocurre alrededor de la industria.

Por tanto, la metateatralidad, al formar parte de su discurso en *La función de despedida*, le permite construir el medio para abordar estas temáticas. Sin embargo, resulta complejo determinar la influencia puntual de dicho recurso, aunque a primera vista podría relacionarse con las propuestas del teatro europeo de principios del siglo XX, durante el cual se populariza la ruptura de la cuarta pared, lo cierto es que las primeras manifestaciones del metateatro pueden observarse desde la Antigua

---

<sup>175</sup> Luisa Josefina Hernández, “Usigli y la enseñanza de teoría dramática” en *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro: memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli, 1990 y 1991*, CITRU-INBA, México, 1992, pp. 43-44. Usigli siempre tuvo presentes los parámetros clásicos, como visualizar la estructura de la obra dividida en tres —un principio, un medio y un fin— para darle armonía y equilibrio al texto dramático, aplicado tanto a las escritas en tres actos como a las que tenían uno solo. El ejemplo más claro de su importante inclinación al teatro clásico lo representa *Corona de fuego* (1960), subtitulada por el autor como “Primer esquema para una tragedia antihistórica americana” y con la cual quería lograr una tragedia desde el punto de vista de los clásicos, pero al mismo tiempo moderna y con un tema mexicano. Algunas de sus características que se pueden visualizar en su composición es la versificación y el uso de coros en escena, como en la tragedia griega.

Grecia y, posteriormente, en todo el teatro europeo desde el siglo XVI hasta principios del siglo XX<sup>176</sup>, de acuerdo con Tadeusz Kowzan.

No considero que Usigli buscara crear una ruptura en el drama como la que ocurría entre sus contemporáneos europeos, pues dado el amplio conocimiento del dramaturgo en la literatura clásica y europea, es posible que el recurso metateatral en *La función de despedida* se apoye fundamentalmente en todo el panorama que el escritor poseía.

Por supuesto, el eje de la obra se encuentra en Verónica, a través de quien el lector/espectador puede notar la línea que da cuenta de este diálogo metateatral, justo como Iñaki Pérez Ibáñez apunta: “En las obras metateatrales, la realidad aparece teatralizada y los personajes tienen una autoconciencia teatral, es decir, se saben personajes de una pieza teatral”<sup>177</sup>.

Es justamente el caso de Verónica quien, durante el primer acto, después de haber fracasado en el estreno de su gira nacional en su ciudad de origen, es mostrada en medio de una crisis, lo que la lleva a realizar un recuento de lo que ha sido esta noche y toda su vida. En medio de la situación que atraviesa Verónica Muro, ella actúa con la plena conciencia de que se sabe una actriz dentro de una obra de teatro, por ello, se encuentran algunas marcas donde trasciende los límites de la obra y se permite dar instrucciones tanto a los tramoyistas de la puesta en escena —quienes se encuentran en el plano de la realidad— como al resto de los personajes.

Así, al final del primer acto, Verónica indica:

VERÓNICA.— No, no. Se acabó. No quiero más teatro, no quiero más —vida. (*Con inesperada energía.*) ¿Dónde está ese telonero del diablo? El último telonero —ya— ¡ya! Vamos, trabaja, imbécil. ¡Trabaja! ¡Telón! ¡Telón, te digo! ¡Telón!  
*Telón muy rápido.* (p. 270)

Es decir, Verónica reconoce que este momento de su vida se está representando en una puesta en escena, frente a lectores y espectadores que observan lo que

---

<sup>176</sup> Cf. Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI<sup>ème</sup> siècle*, L'Harmattan, Francia, 2006.

<sup>177</sup> Iñaki Pérez Ibáñez, “Algunas (breves) reflexiones sobre el metateatro y la comedia áurea” en *De la comedia a que vamos / este ha sido el entremés. Estudios sobre el metateatro y la comedia áurea*, Iberoamericana, Madrid, 2023, pp. 8-9.

ocurre. Sin embargo, no es un movimiento casual, al ser ella una primera actriz con años de experiencia, posee el conocimiento y cierta autoridad para dirigir a técnicos y personajes, como también ocurre al final de la obra, cuando resueltas sus dudas y recuperada de sus malestares físicos y emocionales, le dice al Doctor:

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: tragedia o comedia es lo mismo, con tal de actuar.

DOCTOR.— ¿Usted cree? Mucha gente querría que hubiera muerto.

VERÓNICA.— Usted sabe que quise morir, que tenía que morir, que morí en realidad. Pero también tenía que salir a recibir los aplausos.

DOCTOR.— Sí, claro. O bien, los...

VERÓNICA.— Los silbidos. A mí nadie me roba la frase del telón, doctor. (p. 334)

La obra precisamente cierra con el reconocimiento del personaje de saberse en una pieza dramática y al ser ella la protagonista, se niega a cederle el diálogo final al doctor. Probablemente parte también del ego de una actriz consagrada que reconoce su valor como artista y la autoridad dentro de las representaciones.

No obstante, la metateatralidad no se limita únicamente a que el espectador reconozca el límite entre la realidad y la ficción, sino que pueda ver en los personajes la consciencia de saberse a sí mismos en un espacio teatral —aquel que se construye durante la trama— y de su participación dentro de un lugar escénico —el que corresponde al espacio arquitectónico del teatro, donde se lleva a cabo la puesta en escena—. De ahí que sea importante, antes de afirmar la existencia de la metateatralidad, que puedan visualizarse los límites básicos establecidos dentro de cualquier pieza dramática.

De acuerdo con Anne Ubersfeld:

El objeto teatral es un *objeto en el mundo*, idéntico, en principio (o funcionalmente semejante) al objeto «real» extra-teatral del que es símbolo; se trata de un objeto situado en un *espacio concreto*, el espacio del escenario. Si es cierto que todo signo icónico es *motivado y no arbitrario*, el signo escénico es doblemente motivado, si así podemos calificarlo, en la medida en que es *a la vez* mimesis de algo (icono de un elemento especializado) y elemento de una realidad autónoma concreta.<sup>178</sup>

---

<sup>178</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 116.

Por tanto, el primer paso requiere que el lector pueda identificar que dentro del texto dramático se encuentra latente el texto espectacular, es decir, no se necesita enfrentarse a la puesta en escena para poder visualizarlo, serán las didascalias las que le permitan entender esta delimitación. De este modo, es que puede comprenderse el referente desde el cual parte la obra y, en el caso de *La función de despedida*, dicho referente gira alrededor del quehacer teatral en México.

El siguiente paso corresponde a la observación de aquellos momentos en los que los personajes, dentro de la obra, muestran y actúan con el conocimiento de que se encuentran dentro de una pieza dramática, como el ejemplo antes señalado de Verónica tomando el papel del director desde el interior de la obra. Iñaki Pérez Ibáñez señala que: “[...] a través del uso de recursos metateatrales, se consigue destruir la cuarta pared, confundir en cierta medida al espectador que no sabe dónde comienza la realidad y dónde la ficción”<sup>179</sup>.

Sin embargo, no considero que la finalidad última de la metateatralidad sea únicamente la destrucción de la cuarta pared ni provocar la confusión en los lectores/espectadores, pues reduciría los alcances del metateatro a una reacción del público. Si consideramos la definición de Patrice Pavis sobre la *cuarta pared*, donde señala que: “El público es invitado a espiar a los personajes, los cuales a su vez se comportan como si el público no existiese, como si una cuarta pared los protegiese”<sup>180</sup>, efectivamente parecería que se busca sacar al espectador de la comodidad que le proporciona la distancia durante la experiencia teatral.

Pero la metateatralidad no implica únicamente la dilución de los límites entre mundos o, al menos, no creo sea la intención de Rodolfo Usigli en *La función de despedida* ni dentro de la poética usigliana. Justamente la delimitación que separa al lector/espectador de los personajes —o la realidad de la ficción— es una cuestión señalada por el autor desde la dinámica nacional, pues, como he mencionado en capítulos anteriores, el dramaturgo realiza una fuerte crítica a la tendencia del mexicano por mantenerse al margen de todo y evitar dejarse llevar por la fascinación:

---

<sup>179</sup> Iñaki Pérez Ibáñez, *op. cit.*, p. 11.

<sup>180</sup> Patrice Pavis, *op. cit.*, pp. 105-106.

Secularmente el teatro ha sido entonces para el mexicano una vida ajena. De aquí que el único teatro susceptible de éxito entre nosotros sería aquel que pudiera presenciarse por el ojo de una cerradura. Así presencia el mexicano la vida de sus vecinos, de sus amigos, de sus caudillos políticos, con una pasiva curiosidad. La crítica al presenciarse; pero nunca piensa que esa vida que espía, es, en realidad, la suya propia: que es criticable en él mismo lo que él critica en su vecino, y que es criticado también por su vecino.<sup>181</sup>

Es por ello que Usigli resalta la necesidad de crear un teatro capaz de sacarlo de su ensimismamiento, no sólo de la obra, sino también de lo que acontece a su alrededor e, inclusive, de sí mismo. No obstante, considero que Usigli quiere afrontar esta situación desde las ideas contenidas en la obra y no desde el recurso disruptivo de eliminar la cuarta pared, donde se obliga en la puesta en escena a que el público participe e interactúe con los personajes, recurso utilizado en el teatro europeo desde principios del siglo XX.

Visto de esta manera, la ruptura de la cuarta pared acontecería únicamente dentro del texto espectacular, donde aplicaría el intento por confundir al espectador. Pero la metateatralidad guarda mayor complejidad y es visible también dentro del texto literario, cuando se consideran otros recursos de composición enfocadas en la reflexión teatral y, desde esta perspectiva, el metateatro forma parte de una postura estética acorde a la poética usigliana, en donde para Usigli resulta fundamental vivir el teatro y que el mexicano comprenda que aquello que presencia no es ajeno a su vida. Sí quiere confrontarlo, pero desde las ideas contenidas en el texto que le permitan ver su realidad en la puesta en escena, para reflexionar sobre ella, su entorno y elaborar una crítica de sí mismo.

Por lo tanto, *La función de despedida* no sólo le permite al dramaturgo homenajear a una mujer que dedicó su vida al teatro en México, sino que además pone de manifiesto la necesidad de hablar de la cuestión teatral desde la puesta en escena misma, discusión que había mantenido constantemente en sus prólogos, ensayos y en algunas de sus obras.

Con la presencia de la metateatralidad, Tadeus Kowzan señala que una misma obra puede incluir dos enfoques que no son excluyentes entre sí, pero que

---

<sup>181</sup> Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, p. 24.

considero pueden permitirle al lector/espectador comprender el significado de una propuesta teatral como la usigliana. Es así que Kowzan propone:

Ce qu'on appelle couramment «théâtre dans le théâtre» est un phénomène composite. [...] Il convient de distinguer d'une part le théâtre *dans* le théâtre et d'autre part le théâtre *sur* le théâtre, même si ces deux phénomènes sont souvent présents dans le même ouvrage théâtral. Nombreux sont ceux qui comportent une pièce intérieure (intra-pièce) et en même temps expriment des idées sur l'art théâtral.<sup>182</sup>

Por lo tanto, Kowzan señala la posibilidad de que, a partir de una obra, pueda encontrarse un “teatro dentro del teatro” —*le théâtre dans le théâtre*—, es decir, una pieza teatral que tiene elementos donde los personajes pueden ser espectadores de una obra interna y que, al mismo tiempo, son vistos desde el plano real por los lectores/espectadores.

Por otra parte, el teórico apunta que también forman parte de la metateatralidad aquellas obras en las que el lector/espectador puede comprender sobre el quehacer dramático desde el teatro mismo: “el teatro sobre el teatro” —*le théâtre sur le théâtre*—; con esta consideración el autor puede materializar aquellas ideas alrededor de la composición dramática dentro de la pieza misma. Es así que tanto “el teatro dentro del teatro” como “el teatro sobre el teatro” resultan en dos posibilidades de reflexión en la obra, no excluyentes entre sí y ambos casos presentes en *La función de despedida*.

A partir de estas dos clasificaciones, Kowzan identifica los distintos medios que el dramaturgo puede utilizar en uno y otro caso. Al considerar la perspectiva de “el teatro dentro del teatro” el teórico considera que el poeta dramático puede valerse de los siguientes tipos de recursos para conseguirlo: el uso de citas provenientes de otra obra literaria, la repetición teatral de determinadas acciones mostradas en la pieza y repetidas al interior de ella, el modelo de una pieza dentro de la pieza en cuanto la obra interior puede pertenecer al mismo o a distinto autor, el uso a nivel estructural de dos o más piezas intercaladas dentro de la obra de teatro, así como el establecimiento de la trama en lugares específicos: la cárcel, el manicomio o el teatro mismo.<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> Tadeusz Kowzan, *op. cit.*, p. 139.

<sup>183</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 139-176.

De los recursos anteriores sobre “el teatro dentro del teatro”, en *La función de despedida* resalta el uso de la repetición teatral, a partir de la cual Usigli justamente repite la misma historia, pero desde distintos personajes, es decir, el momento en que Verónica tiene que elegir durante su juventud si quedarse con su primer amor y formar una familia; o perseguir su sueño de convertirse en actriz de teatro.

La primera vez que conocemos el conflicto de Verónica lo hacemos en una secuencia que se desarrolla fuera del espacio escénico —una obra dentro de *La función de despedida*—, donde el lector/espectador únicamente escucha las voces de dos jóvenes:

ÉL.— Me trasladan. Voy a Guadalajara. [...] Como sub-ge-ren-te.

ELLA.— ¡Qué bien! ¡Me alegro tantísimo por ti! ¿Cuándo te vas?

ÉL.— ¿Cuándo *nos* vamos? Mañana mismo hablaré con tus padres. Sería más bonito casarnos allá, en la catedral, ¿no crees? Aunque, a lo mejor, tu mamá se empeña en que sea aquí, y habrá que darle gusto. ¿Qué te pasa?

ELLA.— Nada.

ÉL.— Te has quedado así... ¿Un beso?

ELLA.— Ése que te di fue el último, ¿sabes?

ÉL.— ¿Qué dices?

ELLA.— Yo también voy a irme —a México.

ÉL.— Pero, ¿de qué hablas?

ELLA.— Viviré en casa de mis primas y seguiré estudiando.

ÉL.— Pero yo pensaba que...

ELLA.— Si mis padres me niegan el permiso, me iré de todos modos. (p. 265)

El momento en que el lector/espectador escucha las voces ocurre durante el primer acto, cuando Verónica ha consumido varias pastillas para suicidarse y ve lo que se puede pensar como una alucinación por el efecto de los medicamentos, o bien, un recuerdo de sus años de juventud durante el ocaso de su vida.

Los indicios de una alucinación son reforzados por una secuencia donde visualiza a sus compañeros de teatro, quienes repiten una y otra vez, el motivo que los llevó a emprender una gira, esperanzados de ganar dinero valiéndose del nombre de Verónica. De pronto, se escuchan estas voces juveniles que, después de la secuencia anterior, pueden suponerse como ideas fruto de su imaginación y que, gracias a los recursos teatrales es que el lector/espectador puede escucharlas junto con la protagonista.

Es durante el segundo y tercer acto, mientras la actriz se recupera de su intento de suicidio y trata de resolver las dudas que la han sumido en crisis, cuando conocemos que el primer amor de Verónica es precisamente el Señor Cruz, dueño de la casa donde la actriz se hospeda. No es necesario ver al Señor Cruz y a Verónica Muro representar en escena lo vivido durante su juventud, son las voces de los jóvenes fuera del lugar los que nos permiten conocer el pasado.

En un momento, el Señor Cruz acude con Verónica a su habitación para pedirle que se vaya de su casa, ante la influencia negativa que considera la actriz ejerce sobre su hija Marina, pero al mismo tiempo desea guardar el secreto y que nadie se entere que fueron novios:

VERÓNICA.— Ahora recuerdo nuestro atrevimiento; me dio usted un beso en la mejilla, una noche...

SEÑOR CRUZ.— No comprende usted. Tampoco ahora comprende.

VERÓNICA.— ¿Está seguro de que usted comprendió hace cuarenta años? Al principio fue duro llevar mi carrera sin aquel muchacho que no había comprendido.  
(p. 325)

La incompreensión de la que acusa Verónica Muro al Señor Cruz también se replica en la pareja sin rostro. La voz femenina le ha expresado a la voz masculina su deseo de irse a la Ciudad de México para estudiar una carrera artística, mientras él trata de convencerla de que se casen y que siga sus sueños, pero desde Guadalajara.

No será hasta que Verónica descubra que las voces pertenecen a jóvenes de carne y hueso, quienes han estado hablando al otro lado de la ventana de la habitación, cuando abandone la idea de que se ha vuelto loca y recupere su interés por continuar con su vida. No obstante, la situación de la pareja donde la mujer quiere seguir una carrera artística y el hombre la apoya, pero desde un apoyo condicionado a una promesa de matrimonio, tienen otro eco en *La función de despedida* con los hijos del Señor Cruz.

El hijo del Señor Cruz se llama Manuel como él y su hija se llama Marina, que es el verdadero nombre de Verónica Muro. Marina admira a Verónica y quiere convertirse en actriz de teatro como ella, sin embargo, al abordarla en medio de su crisis, Verónica le advierte que mejor se aleje de la vida del teatro, pues ella misma se cuestiona si tomó la decisión correcta al dejar pasar su oportunidad de formar una familia con el Señor Cruz, por seguir un sueño cuyos frutos siente solitarios.

Los padres de Marina, al igual que Verónica en su juventud y que la voz femenina afuera de su habitación, se oponen a que elijan el arte en su vida; las tres tienen un novio que les promete apoyarlas, pero siempre que se establezca un vínculo familiar y todas ellas intuyen que el matrimonio únicamente las limitaría, como lo expresa la joven sin nombre:

ELLA.— Quiero ir al Conservatorio, a aprender allá, ¿entiendes? Ser una gran artista.

ÉL.— Pero puedes aprender lo mismo a mi lado, casada conmigo...

ELLA.— No, chiquito. No entiendes. (*Pausa.*) ¿Qué tienes?

ÉL.— Nada. En ese caso, no iré a Guadalajara. No aceptaré el ascenso.

ELLA.— ¿Estás loco? Debes ir, trabajar mucho, acordarte de mí de vez en cuando y... y casarte con una tapatía muy guapa y muy buena, como te la mereces. (p. 265)

Lo que le sugiere Ella a su novio, de buscar otra mujer con quien formar una familia, es lo que el Señor Cruz hace después de que Verónica se fuera de la ciudad. No obstante, dentro de esta situación que viven, únicamente la pareja de la hija del Señor Cruz —Emilio— la apoya incondicionalmente y la alienta a seguir su sueño con la voluntad de acompañarla a donde ella vaya. Es así que la diferencia entre Emilio con la voz masculina y el Señor Cruz es justamente que él también tiene una vocación artística: es un periodista que recién inicia en el oficio y le expresa a Verónica Muro su aspiración de convertirse en dramaturgo.

Por otro lado, Manuel —el hermano de Marina— tampoco quiere que ella se convierta en actriz de teatro al considerarlo un trabajo deshonesto, así que acude con Verónica para pedirle que persuada a su hermana de no continuar por ese camino. Verónica Muro sí desalienta a Marina, pero porque se encuentra afectada por el ocaso en su carrera teatral, cuyo detonante fue el salir de una función donde únicamente hubo veinte espectadores, cuando ella siempre llenaba el teatro con su presencia.

Es Emilio quien le expresa lo siguiente, ante la actitud que ha tomado con Marina:

EMILIO.— [...] Creo que es usted una mujer egoísta y dura... [...] Y envidiosa. [...] Envidiosa de la vida familiar de estas gentes, de su sencillez, de su limpieza... (*Verónica quiere hablar*) y envidiosa también de Marina, porque...

VERÓNICA.— ¿Porque es joven? No sea usted necio. ¿Voy a tener celos profesionales de una mocosa que no debuta todavía?

EMILIO.— (*Arrebatado ya y clarividente*) No es eso: tiene usted rencor y rabia porque ha envejecido, y lo que quisiera, por su vanidad inconmensurable, es que los enterraran juntos al teatro y a usted, porque no concibe que usted pueda morir y el teatro seguir adelante sin usted después de... (p. 318)

Emilio es el único en la obra que podría haberle dicho lo anterior a Verónica, pues conoce el teatro desde sus distintas facetas: como lector, periodista y aprendiz de dramaturgo, de manera que puede ver que la verdadera causa de la crisis de Verónica radica en la idea de que ella es finita y el teatro no, por lo que fácilmente ella podría ser olvidada por la historia, mientras las piezas dramáticas prevalecen.

Finalmente, ya repuesta, Verónica toma como aprendiz a Marina y, aunque la joven seguirá el mismo camino que la actriz, no se repetirá la misma historia de Verónica Muro. Marina no necesita en este primer momento cambiar su nombre, porque Verónica convence a los padres de la muchacha para que la dejen perseguir sus sueños, al tiempo que le brindan su apoyo a pesar de la negativa inicial. Verónica se sabe sola y sin familia, no tanto porque ella no se hubiera casado, sino porque sus padres le dieron la espalda al tomar su decisión y ha experimentado el éxito en soledad. Así, Verónica les dice al Señor y Señora Cruz:

VERÓNICA.— Y empezarás hoy, con ese furcio que te estudié. Y te he de quitar esos cochinos nervios. Manuel, señora. (*Los Cruz callan.*) Piense, Manuel, cuántos fantasmas, cuánta vida gastada, torcida, por esas cosas de hace cuarenta años. No sea duro ni absurdo. ¿Por qué matar esa parte de su hija? Es como arrancarle algo. Si no sirve, no sirve, si sirve, será grande. (p. 333)

De manera que Verónica continuará con su legado, mientras Marina se ha librado de repetir la historia de la actriz, gracias al apoyo que todos a su alrededor le brindan. En tanto, no hay resolución para la voz fuera de la habitación de Verónica, de quienes únicamente se sabe que es familia de la actriz y que es una pianista, además queda la posibilidad que elija cualquiera de los tres caminos: su carrera como Verónica, casarse y formar una familia como la Señora y el Señor Cruz o ser apoyada por su familia como Marina, que son precisamente todas las posibilidades mostradas en la obra.

Otra discordancia entre los personajes a pesar de la repetición de la misma historia se encuentra en la actitud de la voz masculina, quien es distinta de la que tuvo el Señor Cruz, que permaneció inmóvil e incapaz de ir a buscar a Verónica a

la Ciudad de México; la voz masculina se encuentra dispuesta a sacrificarlo todo para seguir a la voz femenina, aunque ella le declara que debe hacerlo sola.

En este punto, observo que la repetición como recurso de la metateatralidad no se encuentra del todo desvinculado del segundo enfoque propuesto por Tadeusz Kwozan, es decir, el de observar la pieza dramática como un espacio de reflexión sobre el quehacer teatral y no únicamente desde el punto de vista del dramaturgo, sino que considera a los actores y a la composición artística en general<sup>184</sup>.

Para Kwozan, lo anterior ocurre principalmente a través del juego de espejos y considera: “Une espèce particulière de réflectivité: lorsque la pièce intérieure reflète, comme dans un miroir, la situation vécue par les personnages de la pièce extérieure”<sup>185</sup>. Situación que ocurre precisamente derivada del recurso de repetición que he señalado con anterioridad, donde el personaje principal de la obra vive nuevamente el punto de quiebre que tuvo en su juventud a través de otros personajes, es decir, la pieza exterior tiene eco en una pieza interior, la cual posee su propio escenario más allá del escenario mismo de *La función de despedida*: el balcón de la habitación de Verónica que incluso tiene el telón cerrado y no le permite ver que se tratan de otras personas y no los recuerdos evocados durante su crisis.

Por otro lado, Kowzan distingue varias formas en que se puede utilizar el juego de espejos dentro de la pieza:

Les jeux de miroirs comme procédé dramaturgique et scénographique comportent plusieurs variantes: autoréférence, personnage qui est le calque de l’auteur, comédien qui s’identifie avec le personnage interprété, présentateur qui reflète la pièce représentée, personnage qui tend une glace aux spectateurs, pièce intérieure qui réfléchit la pièce cadre, reflet de la salle au fond de la scène.<sup>186</sup>

Si bien en *La función de despedida* no existe una autorreferencia a otras obras del autor, sí es posible visualizar en Emilio una versión de juventud de Usigli, quien al igual que el personaje vivía en el teatro porque era periodista, como él mismo señala en el prólogo “Tres comedias y una pieza a tientas”:

---

<sup>184</sup> Para esta cuestión, se debe recordar que el teórico utiliza el término de *le théâtre sur le théâtre*, aunque en otro momento de su disertación lo nombra de manera indistinta como *la pièce sur le théâtre*, expresión que considero ejemplifica de mejor manera la idea de utilizar la obra como un espacio para reflexionar sobre el arte de la composición teatral. Cf. Tadeusz Kowzan, *op. cit.*, p. 177.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 233.

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 225.

Desde 1924, por lo demás, llenaba yo las funciones de cronista y entrevistador de teatro [...] en una revista popular llamada *El sábado* y degenerada más tarde en *El martes*. Visitaba a diario teatros de revista y comedia [...], y tenía intercurso con tiples, vicetiples, directores, músicos, actores y actrices.<sup>187</sup>

Precisamente Emilio, al encontrarse con Verónica Muro en la casa de Marina como huésped, se acerca a ella para conseguir una entrevista. A lo largo de la obra se descubre que conoce de teatro, que ha leído con Marina las piezas dramáticas que ella toma de la colección de su padre y espera algún día convertirse en dramaturgo, como le menciona a la actriz:

EMILIO.— Me gustaría escribir teatro, claro. [...] Pero necesito aprender bien, primero.

VERÓNICA.— Me simpatiza usted, hijo. Si otros fueran como usted, irían a la escuela antes de escribir la comedia. (p. 317)

En este fragmento Usigli deja manifiesta su postura respecto del oficio del poeta dramático, en donde observa la necesidad de que el dramaturgo sea un escritor con el pleno conocimiento de la técnica teatral, para evitar actuar como los poetas y narradores que en ocasiones escribían una pieza teatral, sin poner cuidado ni conocimiento requerido en su configuración<sup>188</sup>, lo que daba como resultado una sociedad sin un teatro propio y —en palabras de Usigli— con poca autenticidad.

Otro aspecto considerado por Kowzan se encuentra en la identificación del actor con el personaje que representa:

Il existe aussi une forme de référencialité qui consiste à montrer un comédien s'identifiant avec le personnage interprété. [...] Après l'identification personnage-auteur et acteur-personnage, voici le miroir tendu par le personnage au spectateur pour qu'il s'y reconnaisse.<sup>189</sup>

Es decir, tanto el actor como el dramaturgo representados en la puesta en escena tienen la finalidad de mostrarle al espectador un reflejo más claro de la realidad, donde la línea que divide el espacio de la obra del espacio del lector/espectador

---

<sup>187</sup> Rodolfo Usigli, “Tres comedias y una pieza a tientas”, p. 284.

<sup>188</sup> Al respecto, Usigli menciona: “Porque escribir teatro es un acto de gobierno justo, luminoso, sabio y atento a todo. Y, porque pocos hombres saben gobernar así, es un acto difícil. Un oído alerta y un sentimiento vivo pueden hacer a un poeta lírico; una capacidad descriptiva, a un novelista. El teatro exige más. Es convencional y azaroso, lleno de repliegues, de sinuosidades, de hondura, de necesidades de equilibrio que componen lo que se llama una técnica.”. *Anatomía del teatro*, pp. 33-34.

<sup>189</sup> Tadeusz Kowzan, *op. cit.*, pp. 232-233.

únicamente delimita ambos mundos, pero que las situaciones observadas no son ajenas entre sí.

Resulta inevitable que Fábregas no se identificara con Verónica porque era un papel pensado y escrito para ella. Verónica, al igual que Fábregas, son actrices de teatro consagradas y reconocidas por su calidad artística y dedicación al teatro. Usigli pretende darle a Virginia un personaje que le permitiera lucir su capacidad histriónica, como menciono al inicio de este capítulo. No quería que el papel con el que una actriz de su talla se despidiera de los escenarios, fuera el de un actor en decadencia, agobiado por el declive de la edad y la enfermedad. De ahí que al final de *La función de despedida*, Verónica sea mostrada tomando un nuevo aire que la impulsa a continuar en el teatro. La crisis mostrada no es física —aunque en la realidad sí hubiera un declive propio de la edad en Fábregas—, todo es emocional y mental, crisis que le permite dar una pausa a Verónica y recuperar su vida, al darle una nueva perspectiva revitalizada, justo como Usigli considera debe ser el teatro mismo.

#### 4.2. La reflexión sobre la edad madura en la mujer

Como señalo en el apartado anterior, el personaje de Verónica Muro se encuentra al centro de la acción, presentada como una mujer madura, activa profesionalmente y descrita como “una mujer alta y fuerte, de unos sesenta años, de cabello entrecano” (p. 258), originaria de una ciudad de provincia, pero que migró a la Ciudad de México para tener la posibilidad de convertirse en actriz de teatro.

Verónica Muro, a diferencia de Julia en *Las madres*, no siguió el mandato social impuesto a las mujeres, rechazó una propuesta matrimonial y, junto con ella, la formación de una familia tradicional. La voluntad por haberse dedicado completamente a su profesión es uno de los detonantes de la crisis que sufre durante la obra, situación a la que se suma el fracaso del inicio de su gira; la reacción condescendiente e interesada de los miembros de su compañía, junto con el verse alojada en una casa de huéspedes y no en los hoteles de lujo en contraste con los mejores años de su carrera.

Todas estas situaciones se suman al hecho de que ella se reconoce como una mujer de edad avanzada, quien siente el ocaso de su vida y se cuestiona por las decisiones que tomó en el pasado. El estado de crisis en el que entra Verónica a escena en el primer acto es acentuado por la presencia de dos voces: la de Verónica Muro en escena y una segunda que corresponde a la voz de sus pensamientos, puesta en *off* dentro del espacio escénico.

Una y otra interactúan a lo largo de toda la obra, donde la voz del personaje expresa la situación actual, mientras que la voz del pensamiento manifiesta el hilo de ideas que se detonan durante la crisis de Verónica:

PENSAMIENTO DE VERÓNICA.— Quiero estar sola. Estoy sola. Siempre estuve sola. Los hombres bebían champaña en mi zapatilla de raso. Los mejores hoteles siempre. Flores, joyas. Aplausos. Aplausos. [...] Si me lo hubieran dicho cuando tenía quince años: la gloria. Serás gloriosa, Verónica. La gloria. Serás Verónica Muro. [...] Serás la gran Verónica Muro. La Muralla, como me puso aquel... ¿Cómo se llamaba? Era poeta ¿Efrén? Efrén. También pasó aquí. No, aquí no. [...] Era un lugar más grande, blanco. ¿En España? Es igual: en el mejor cuarto del mejor hotel. (p. 259)

En su pensamiento hay un contraste temporal, a partir del cual evoca con añoranza los logros de su pasado, junto con el fracaso del presente. Este ir y venir entre el recuerdo y la situación actual le llevan a reconocer en un momento su posición temporal, para finalmente reconocer que la juventud se le ha escapado de las manos. Así, continúa:

PENSAMIENTO DE VERÓNICA.— Veinte personas... no había más. Las conté por primera vez en mi carrera. Yo no soy como la Torcaza, que las cuenta siempre. Veinte personas. Verónica Muro trabajando frente a veinte personas. Nunca. Nunca. Veinte personas, veinte imbéciles. [...] Pero se acabó. Tengo sueño. La bellísima Verónica Muro tiene sueño. La gran Verónica Muro tiene sueño. La sublime Verónica Muro tiene sueño. [...] Un cuarto en una casa de huéspedes, ¡yo! Bueno para una cómica vieja. Vieja. Soy vieja. No soy más que una cómica vieja. Una cómica... una vieja. Una cómica... una vieja... una cómica vieja. (p. 260)

Agotada y agobiada por lo sucedido, señala la derrota y el absurdo que significa tener el nombre de una mujer que gozó de reconocimiento y fama, pero que ya pertenece al pasado. Con esto, Usigli juega con una ambivalencia en la reacción de Verónica, donde aprovecha los prejuicios hacia las personas de edad avanzada, como un recurso para imprimir conflicto y dramatismo en el personaje principal. El

autor juega en escena con la percepción de decadencia relacionadas a la vejez, como lo señala Leopoldo Salvarezza:

Uno de los prejuicios más comúnmente extendidos, tanto entre legos como entre profesionistas, es el de que *los viejos son todos enfermos o discapacitados*. [...] El resultado de estos prejuicios es que se establece una fuerte sinonimia: viejo=enfermo que entrañan un enorme riesgo, pues pasa a comportarse como una profecía autopredictiva que termina por internalizarse aun en los destinatarios del prejuicio, es decir, en los propios viejos.<sup>190</sup>

Por ello, la crisis en la que se encuentra Verónica pasa desapercibida para su compañía teatral, que ve normal la crisis de la actriz por la edad que tiene, sin embargo, la única preocupación que ella les despierta se reduce a una cuestión económica y a las pérdidas que pudieran tener si Verónica Muro no puede actuar. La incapacidad que ven en ella es tal, que después de su intento de suicidio construyen un plan alternativo en caso de que ella logre su cometido, pues lo único que necesitan es su nombre para hacerse publicidad.

Es así como desde el inicio de la obra, surge la idea de organizar un beneficio que se publicitará a favor de Verónica, pero que en realidad tiene el objetivo de recuperar su inversión y tener algo de ganancia económica.<sup>191</sup>:

REPRESENTANTE.— [...] Una mala noche cualquiera la tiene. Lo que hay que preparar es...

SEGUNDO GALÁN.— Seh, un beneficio.

PRIMER ACTOR.— Eso es: un beneficio para Verónica Muro. (p. 258)

En esta parte, el dramaturgo deja entrever en la actitud del resto de los actores una realidad presente en la vida teatral, donde un actor en decadencia —una persona en cualquier contexto—, ante el declive inevitable por el paso del tiempo, sufre una despersonalización donde el recuerdo de sus glorias pasadas, pierden importancia para quienes aún no llegan a ese momento de la vida.

Por ello resulta lógico el actuar de Verónica, aunque es mostrada como una diva que únicamente piensa en sí misma, lo cierto es que se percata de la manera

---

<sup>190</sup> Leopoldo Salvarezza, *Psicogeriatría. Teoría y clínica*, Paidós, Argentina, 1999, p. 30.

<sup>191</sup> De acuerdo con Eduardo Contreras Soto: “Cuando un actor adquiría popularidad dentro de la compañía a la que pertenecía, o cuando se le presentaba algún accidente o desgracia personal que lo dejaba en mala situación económica, se organizaban las llamadas funciones de beneficio, cuyo ingreso de taquilla se destinaba a dicho actor por completo, y así se anunciaban, para que el público manifestara su afición o solidaridad al conocer cuál sería el destino de su boleto”. *Op. cit.*, 2021, p. 131.

en que actúan las personas que la rodean, lo que acrecienta su estado de crisis y la lleva a buscar una salida en la muerte.

Simone de Beauvoir comenta:

La tragedia de la vejez es la condena radical de todo un sistema de vida mutilante, un sistema que no proporciona a la enorme mayoría de las personas que la integran ninguna razón de vivir. El trabajo y la fatiga ocultan esta ausencia que se descubre en el momento de la jubilación. Es mucho más grave que el aburrimiento. Al llegar a viejo, el trabajador ya no tiene lugar en la tierra porque en realidad nunca se le concedió ninguno; simplemente, no había tenido tiempo de darse cuenta. Cuando lo comprende, cae en una especie de desesperación embrutecida.<sup>192</sup>

No obstante, lo que recrudece la situación de Verónica es su condición de mujer y, además, el de una mujer que eligió su vocación por sobre el mandato social de la esposa y la madre. La decisión de Verónica es reflejo de un cambio social que ocurre durante el siglo XX relacionado con la integración de la mujer al mundo laboral y cuya recurrencia se incrementará hasta formar parte de la normalidad. Sin embargo, en el año de producción de la obra, era reciente el que las mujeres tuvieran una vocación, pero se esperaba que cuando se casaran, la dejaran a un lado y priorizaran la vida familiar.

Como he observado tanto en *Jano es una muchacha* y en *Las madres*, toda mujer que se sale del esquema social suele recibir un castigo velado por haber pensado en sí misma y no en el bien común, donde a menudo dicho castigo es la soledad. Este es un hecho recurrente, lo viven las prostitutas en cualquiera de las obras, Dora en *Las madres* antes de contraer matrimonio se siente relegada de los demás, inclusive, las propias madres quienes al fallar en su función son abandonadas por sus hijos.

Con Verónica no es la excepción, todas las personas a su alrededor poco les importan los aportes que la actriz tuvo a lo largo de su vida y la marginan a la habitación de huéspedes, en tanto ellos se irán a resolver el siguiente paso que deben seguir después del fracaso de su primera función. Este espacio acrecienta el sentido de soledad de la protagonista y la lleva a olvidar sus propios logros, para centrarse en el recuerdo de haber rechazado formar una familia.

---

<sup>192</sup> Simone de Beauvoir, *La vejez*, Debolsillo, Colombia, 2013, p. 342.

Eulalia, en *Jano es una muchacha*, marca el contraste con Verónica. Aunque no se especifica su edad, se infiere que también es una mujer cercana a la madurez. Eulalia no se cuestiona sobre las decisiones que tomó en su juventud, el conflicto que alberga gira alrededor de Víctor y las mentiras sobre las que construyó un hogar que ella atendía. Aunque Eulalia tampoco se casó ni tuvo hijos, sí se desempeña como una madre para Marina, junto con la atención y cuidados que le daba a Víctor sin ser su esposa, lo que ante la mirada de la sociedad no es merecedora de vivir en soledad.

En cambio, Verónica no ha cuidado a nadie a lo largo de su vida, únicamente se ha preocupado por sí misma y por su actividad artística, de manera que resulta significativo que inicie la obra en una habitación, sola. Por otro lado, Eulalia se queda acompañada de Felipe y Marina después del asesinato de Víctor, pues a pesar de haber cometido un crimen, el haber cumplido su función social tiene como resultado que su sobrina se mantenga a su lado.

Así, al recapitular sobre lo que ha sido de su vida, Verónica reflexiona y duda sobre sus decisiones, que finalmente la llevan a tomar un frasco de pastillas para suicidarse. Para Beauvoir, la vejez trae consigo un estado mental donde las personas se cuestionan, precisamente, lo que ha sido de ellos con el paso de los años y señala:

La vejez acarrea consecuencias psicológicas: ciertas conductas se reconsideran con justa razón como características de una edad avanzada. Como todas las situaciones humanas, tiene una dimensión existencial: modifica la relación del individuo con el tiempo, por lo tanto, su relación con el mundo y su propia historia.<sup>193</sup>

Por ello, no se trata sólo del fracaso de esa noche, es la situación y todo lo que ocurre alrededor lo que lleva a Verónica a pensar de forma constante en su propia vida y lo acertado de sus decisiones. De este modo, a partir de esta premisa, Usigli se vale de la metateatralidad, como se abordó en el apartado anterior, para exponer el conflicto interno de Verónica, donde las voces del exterior funcionan no sólo como un elemento de rememoración, sino también como una especie de tormento social.

Julia Tuñón señala a propósito del papel que toman las mujeres a mediados del siglo XX:

---

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 15.

La realidad es que las mujeres tienen cada vez más ámbitos para acomodar su capacidad laboral, pero la ideología dominante ubica el deseable únicamente en el familiar. Existe una clara contradicción entre las opciones que se muestran, pues por un lado se insiste en que su lugar es el hogar, pero por otro también se requiere justificar su incursión creciente en el ámbito laboral.<sup>194</sup>

Usigli refleja justamente dicha oposición en *La función de despedida*, donde indirectamente se le permite a las mujeres acercarse a alguna actividad, que en un principio es recreativa. El conflicto comienza cuando es la misma mujer quien expresa el deseo de desarrollarse profesionalmente sobre el deseo —que la sociedad espera que sea innato— de formar una familia, pues esto implica el rechazo a su destino social y, por ende, a la estructura social establecida. Entonces, la mujer de mediados del siglo XX, justo como en *La función de despedida*, es llevada a una disyuntiva: elegir formar una familia o tener sus propios planes de desarrollo personal y llevarlos a cabo.

El dramaturgo señala la inevitable integración de las mujeres a la vida laboral y la importancia de su aporte, donde intuye que no es una decisión exclusiva de las mujeres, sino que el papel que tienen los hombres que las rodean puede marcar el éxito o el fracaso de ellas. En *La función de despedida*, en cuanto Verónica se recupera del intento de suicidio, Marina se acerca a ella con la esperanza de que se convierta en su mentora, pues desea convertirse en una gran actriz y ve en Verónica la posibilidad de lograrlo, a pesar de la negación de sus propios padres.

Una de las diferencias entre el momento en que Verónica y Marina tienen que decidir sobre su futuro incluye a Emilio, el novio de Marina, quien desea ver a Marina como una gran actriz de teatro, sin dejar de lado sus propias aspiraciones de convertirse en dramaturgo. En tanto, las personas alrededor de Marina —como de Verónica— se sienten con el derecho de opinar sobre sus decisiones, pero de entre las parejas sentimentales de las mujeres en escena, únicamente Emilio le muestra su apoyo sin querer sujetarla dentro de alguna estructura.

El señor Cruz y la voz masculina afuera de la habitación de Verónica consideran que el matrimonio es la única opción para permanecer con las mujeres

---

<sup>194</sup> Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 264.

que quieren, prometen que las apoyarán en sus deseos artísticos, pero la voz femenina los enfrenta y dilucida:

ELLA.— Sé lo que piensas: Cuando sea mi mujer tendrá que cuidar a nuestros hijos y se curará de esas tonterías. El tiempo la hará olvidar... —¿Tengo razón? No protestes: lo que quieres es ahogarme. [...] Es que no entiendes, pobrecito. Hay un poeta que dice que sólo hay que escribir cuando sienta uno que se moriría si no escribiera. Eso es lo que me pasa: si no hago lo que quiero, me moriré. (p. 295)

Es así que el dramaturgo muestra una doble cara de la soledad, mientras para la sociedad debe representar el castigo para las mujeres que no siguen el mandato social, para Usigli es la respuesta para que las mujeres puedan tener la oportunidad de vivir con cierta autonomía y enfocarse en su profesionalización. Por ello, para que Verónica pudiera convertirse en la primera actriz del teatro nacional, resultó menester dejar a un lado al Señor Cruz y su propuesta de matrimonio, pues de haberla aceptado, habría terminado como la Señora Cruz, quien se muestra como una ama de casa convencional.

Lo que distingue a Verónica y a la Señora Cruz es que ambas estaban convencidas de los caminos que eligieron, es decir, el dramaturgo no minimiza ninguna de las dos opciones, al contrario, reafirma la necesidad de que haya mujeres dedicadas a la familia, pero también el que las mujeres con vocación artística forjen su propio camino. Esto lo reafirma el personaje de Verónica, quien tiene una anagnórisis y decide mantener su legado artístico con la adopción de Marina como aprendiz, y convence a los padres de la chica para que la apoyen en lugar de negarse a que la joven incursione dentro del teatro. Desde el momento en que Verónica descubre que no está perdiendo la razón, sino que afuera de su habitación se encuentran un par de chicos que también discuten sobre las aspiraciones artísticas de ella, deja de dudar de sí misma y recupera su equilibrio.

José Alberto Yuni y Claudio Urbano sugieren que la edad que tiene la actriz es el momento en que las personas y, sobre todo las mujeres, realizan una introspección entre sus logros y aquello que no han conseguido, en un intento por buscar un sentido a su propia vida:

Desde nuestra perspectiva, la madurez, más que un estado al que se llega y en el que se permanece, parece ser un largo proceso en el que se van ensayando modos nuevos de funcionamiento, se van probando nuevas posibilidades, se van

superando situaciones críticas y transicionales de las que se trata de sacar aprendizajes, y se reavivan utopías e ilusiones que conducen a nuevas búsquedas.<sup>195</sup>

Es por eso que la obra no sigue una línea descendente donde Verónica no pueda salir de su crisis y termine con su vida, Usigli muestra las posibilidades que encuentra la protagonista al ver en Marina la continuidad de su legado, fruto del conocimiento que posee. Si bien en *Jano es una muchacha* mencionaba que en la juventud es donde se encuentra la posibilidad del cambio, con *La función de despedida* el dramaturgo reflexiona sobre la importancia de escuchar la voz de la experiencia, así los cambios no se limitan a la juventud, desde la madurez también pueden llevarse a cabo, pero no desde la posibilidad que brinda tener una vida por delante, sino desde un conocimiento cimentado por la experiencia.

El conocimiento de Verónica no es intuitivo y tampoco innato, ella lo construyó a lo largo de una vida, donde no sólo se paró frente al escenario, sino que atrás de esto seguramente hubo un estudio profundo sobre la dramaturgia y las técnicas de interpretación. Dentro de su propuesta artística, Usigli sostenía que, así como los dramaturgos tenían que formarse en el arte dramático, los actores y actrices también debían profesionalizarse, pues no bastaba con aparecer en escena y seguir lo que dictaba el apuntador, se requería del desarrollo de una habilidad histriónica para presentar a los espectadores una escena vívida. Es así como afirma:

Si el autor para vivir haciendo teatro en México, necesita llevar a la escena las profesiones de los hombres [...] el actor necesita en cambio hacer una profesión de su trabajo. Una profesión con raíces, con tierra, una profesión verdadera 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.<sup>196</sup>

Por eso Verónica representa la institución teatral de Virginia Fábregas, si bien, como menciono al inicio de este capítulo, la obra no es biográfica y dista mucho de la vida de Fábregas, lo cierto es que refleja la vocación y el aporte que tuvo la actriz en la

---

<sup>195</sup> José Alberto Yuni y Claudio Urbano, “Envejecimiento y género: perspectivas teóricas y aproximaciones al envejecimiento femenino” en *Revista argentina de sociología*, vol. 6, núm. 10, Buenos Aires, junio 2008, p. 158.

<sup>196</sup> Usigli, *Anatomía del teatro*, p. 39.

escena nacional. Es así que resulta significativo que en *La función de despedida* no sean los jóvenes quienes convencen a los señores Cruz para apoyar a su hija en la vocación que persigue, sino que sea la propia Verónica quien les hace ver las dificultades de vivir sin el apoyo familiar y la posibilidad de trascender a través del arte.

Al lograr convencerlos, recobra el ánimo de vivir y se descubre a sí misma desde una faceta distinta, ya no sólo como la gran actriz de teatro, sino como la guía de la siguiente generación de actrices y que, precisamente, esto le asegurará la trascendencia y la continuación de la huella que ha dejado. Su trabajo no morirá con ella, prevalecerá en la carrera de Marina.

Es así como el cambio para Usigli requiere de una visión experta, que tenga consciencia del pasado y que, al mismo tiempo, sea capaz de vislumbrar el porvenir. Por tanto, la vejez no representa para el dramaturgo la decadencia de la vida, sino la madurez necesaria que, a través del conocimiento adquirido con el paso del tiempo, establece un panorama donde le sea posible crear un punto de encuentro con la juventud, donde esa conjunción se logra a través del arte.

## Capítulo 5. Los personajes femeninos de Usigli como reflejo del cambio social del siglo XX

En el primer capítulo de esta investigación estudié uno de los principales ejes de la poética usigliana: la realidad como fuente principal para la creación de la pieza dramática. Lo anterior, desde la perspectiva de Usigli, exigía que el dramaturgo se convirtiera en un puntual observador de la realidad, lo cual daría paso a lectores y espectadores atraídos por los temas tratados, al encontrar una relación entre su propia realidad y la historia presentada en la pieza teatral.

Todas las obras de Usigli siguen dicho precepto, donde después de partir de un referente real, se complementa la composición dramática con el recurso imaginativo del dramaturgo. Por tanto, observo que es posible considerar las piezas de Usigli, desde el tipo de realidad que observa el autor: aquella que pertenece al ámbito público y la que corresponde al privado.

Por eso considero que las obras de corte político e histórico usiglianitas hacen referencia al aspecto público en la sociedad, inclusive si su trama se desenvuelve en espacios privados, como es el caso de *Corona de sombra*, donde las acciones se desarrollan en el departamento donde habita Carlota de Habsburgo en Bouchout, o en *El gesticulador*, donde el espacio representado en escena es la casa de César Rubio.

Sin embargo, debido a que las situaciones corresponden al interés común ocurre una irrupción constante en estos espacios que en principio son privados: en una, la del historiador en búsqueda de una verdad histórica y, en otra, la de los políticos que esperan lograr la victoria al estar del lado de la figura que el pueblo considera el héroe de la Revolución.

Ocurre algo distinto en las obras de corte social, donde Usigli retrata la vida de la sociedad mexicana y que afectan a los núcleos familiares. De ahí que estos espacios privados sean aquellos donde las mujeres se desenvuelven en el día a día, pues si bien en la primera mitad del siglo XX ya pueden observarse figuras femeninas en el ambiente político —como también señalo en el primer capítulo—, son minoría.

No obstante, como observa Lagarde, es un mundo cuyas reglas siguen la normativa patriarcal, lo que mantendrá una ambivalencia constante entre la tradición y los cambios sociales que trae consigo la modernidad. Dicha ambivalencia va a mostrar mujeres que por momentos son dueñas de sí mismas, pero que el mundo en el que se encuentran les impide liberarse de los roles de género establecidos, donde considero que la maternidad se establece como el principal eje dentro del quehacer de las mujeres.

En este capítulo disertaré sobre los cambios sociales que logra retratar Usigli en las tres obras antes estudiadas, la postura desde la cual las realiza, así como su aportación y crítica de las dinámicas en las que son protagonistas los personajes femeninos, en un país que comienza su camino hacia la modernidad.

### 5.1. La mujer independiente y el dictado de la tradición

Una consideración importante alrededor de los personajes femeninos de Usigli es que el dramaturgo escribe en su mayoría sobre mujeres urbanas, tanto en *Jano es una muchacha*, *Las madres* y *La función de despedida* se puntualiza la urbe como el lugar donde habitan, aunque únicamente las protagonistas —Marina, Julia y Verónica— son mujeres cosmopolitas, pues han dejado sus lugares de origen para vivir en la capital. El origen de Marina y Verónica es la provincia, en tanto Julia viene desde Europa, sin embargo, todas coinciden en que conocen de primera mano los cambios que la sociedad mexicana tiene a la par del resto del mundo.

No es casualidad que ellas sean quienes salgan del estereotipo esperado en la imagen femenina, donde reflejan cierta autonomía e independencia tanto social, económica e incluso sentimental. A diferencia de lo impuesto por el orden social, no construyen su vida alrededor de una figura masculina, sino a partir de la ausencia de ella: Marina sin la presencia dominadora de su padre, Julia sin una pareja que tome el control familiar y Verónica sin un vínculo matrimonial o materno.

La razón por la que el dramaturgo elige mujeres ciudadinas responde al hecho de que su eje de referencia era justamente la Ciudad de México, si bien se encontraba familiarizado con las ciudades de provincia, a través de sus personajes

se muestra una inclinación por referenciar el centro del país. La ausencia de mujeres rurales en las piezas usiglianias corresponde a que no formaban parte de su referente próximo; únicamente en *Corona de fuego* y en *Corona de luz* hay personajes indígenas, pero no vistos desde una construcción social, sino como personajes históricos.

Sin embargo, la ambivalencia en la configuración de sus personajes femeninos se encuentra retratada en otros aspectos. Uno de ellos corresponde a la casa donde se encuentran y la relación que ésta tiene con la independencia económica de las protagonistas. Marina, por ejemplo, aparece por primera vez en *Jano es una muchacha* en la casa de Encarna, una casa de citas regentada por Dora y de la que desconoce que pertenece a Víctor, su padre, lugar donde se muestra extrovertida y dueña de la situación. La siguiente vez que la vemos, ya se encuentra en el hogar familiar, pero ahí se muestra sumisa y obediente, sin saber al inicio que, tanto una como otra casa, forman parte de su patrimonio familiar, que heredará a la muerte de su padre.

No obstante, considero que además de la pertenencia material, existe una pertenencia simbólica de estos lugares, en donde las mujeres se apropian de los espacios que habitan, justamente porque es parte del microcosmos donde se desarrolla su vida. Marina, por su juventud, todavía muestra cierta distancia por ellos y se permite el libre tránsito entre uno y otro espacio, debido a que aún no define el lugar que tiene en la sociedad.

En *Las madres*, Julia posee una tienda junto con unas habitaciones donde ella y su hijo Ricardo viven. Las habitaciones únicamente se mencionan, pero no se muestran en escena, mientras la tienda es un espacio donde entran y salen personas de los alrededores, que representan una fuente de ingreso para ella. Aun así, no existe un libre tránsito en dicho lugar, Julia decide quién puede entrar y se demuestra en la escena donde ocurre el enfrentamiento de los revolucionarios en el primer acto. Julia cierra las puertas para resguardar su negocio y, principalmente, la vida de su hijo, cuando llaman a la puerta y se encuentra a Fernando, por quien se apiada y le permite refugiarse. El microcosmos de Julia se encuentra en otro microcosmos más extenso, que es el de la vecindad y parte de la colonia donde se

encuentra, donde todas las madres interactúan y comparten la experiencia y las afectaciones provocadas por la Revolución de 1910 que ha llegado a la Ciudad de México.

Finalmente, en *La función de despedida*, Verónica Muro se encuentra en un espacio que simbólicamente le pertenece de manera temporal, pues es el inicio de su gira alrededor de la República mexicana y se ha hospedado en la casa de una familia de su ciudad de origen. Mientras Verónica se encuentra en la habitación que le han asignado, igual que Julia, será ella la que decida quiénes entran y salen de dicho espacio que, por el momento, es suyo. No obstante, Verónica posee una característica que no tienen Marina ni Julia: la libertad de movimiento. Verónica no se encuentra atada a un sitio en particular, puede ir a donde quiera en el momento que ella decida, lo que refleja plena autonomía.

Para las tres mujeres, lo que ocurre en los espacios permanece la mayor parte del tiempo ajeno a lo que ocurre en el mundo exterior, al respecto Marcela Lagarde señala:

La tierra-casa es la propiedad característica del grupo familiar, está en la base de las relaciones entre sus miembros, del trabajo y de la identidad de algunos de ellos, constituye la herencia y confiere sentido a la vida. Una contradicción de los individuos, de las familias, de las comunidades y que se expresa también en el Estado, consiste en que no siempre hay tierra, ni correspondencia, ni propiedades, ni herencia.<sup>197</sup>

Es decir, social e históricamente las mujeres han dependido del núcleo familiar, principalmente de las figuras masculinas, para tener un sitio dónde vivir. Depende del cumplimiento de la expectativa social si dichos espacios les pertenecerán también de manera simbólica. Por ejemplo, Marina únicamente puede tomar posesión de su herencia sin demasiadas discusiones, cuando decide casarse con Felipe, quien de forma indirecta se beneficiará de los bienes de Marina, al expresar incluso que no resulta necesario desaparecer del todo el negocio de la casa de citas.

Sobre Verónica, se infiere que al ser una mujer independiente, posee una vivienda propia en la Ciudad de México que no comparte con un núcleo familiar, lo que retrata una transformación social más, en la que una mujer que tiene la

---

<sup>197</sup> Marcela Lagarde y de los Ríos, *op. cit.*, p. 295.

capacidad de obtener recursos materiales por sí misma y en función de eso adopta un estilo de vida que no depende de la presencia de una figura masculina.

Irene Casique parafrasea en su “Factores de empoderamiento y protección de las mujeres” a Deere y León para apuntar que: “La propiedad de bienes económicos se relaciona con la capacidad y la habilidad de las mujeres de actuar de manera autónoma o de poder expresar sus propios intereses en las negociaciones que afectan sus propias vidas y/o las de sus hijos”<sup>198</sup>.

De ahí que en cada una de las obras estudiadas, las protagonistas tengan mayor libertad para tomar decisiones, como Marina al final de *Jano es una muchacha*, quien toma la iniciativa de contestar cuando suena el teléfono de su casa o Julia en *Las madres* que se permite rechazar las ofertas matrimoniales de Fernando y del Señor Nájera, pese a vivir en una época donde encontrarse en un vínculo familiar facilitaba la supervivencia de las mujeres; o Verónica quien, recuperada de su crisis, decide convertirse en la mentora de Marina, hija del Señor Cruz, para formar a su sucesora.

Al ser Usigli un buen observador es capaz de mostrarle al lector y espectador el cambio social que ocurre de forma inevitable durante el siglo XX, donde las mujeres comienzan a desarrollarse en otros ámbitos fuera del tradicional, con un papel más activo en la construcción de la sociedad mexicana. Sin embargo, al mostrar el cambio paulatino no todas las mujeres son independientes, como ocurre con la tía Eulalia y las prostitutas de la casa de Encarna.

Ambas tienen cierta independencia económica, pues Eulalia debe poseer la herencia de su familia ante la ausencia de su hermana y sus padres, mientras las prostitutas al ofrecer sus servicios sexuales obtienen sus recursos propios. No obstante, en ambos casos, no tienen el poder absoluto sobre su vida, debido a que la han construido alrededor de una figura masculina, como tradicionalmente se espera.

Tanto Eulalia como las prostitutas dependen de Víctor, quien desde dos perspectivas diferentes las cosifica y las vuelve parte de su propiedad. Su nivel de

---

<sup>198</sup> Irene Casique, “Factores de empoderamiento y protección de las mujeres contra la violencia” en *Revista mexicana de sociología*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales, vol. 72, núm. 1, enero-marzo, 2010, p. 38.

independencia y libertad desaparece ante la presencia de esta figura masculina, justo como ocurre con Marina al inicio de la obra, cuyo respeto por el padre y el buen nombre que él ha aparentado ante la sociedad, la llevan a aceptar que se encuentra bajo su tutela.

Entonces, es el respeto por Víctor, junto con el amor que le profesan las mujeres a su alrededor, lo que las lleva a obedecerlo sin cuestionarlo, únicamente cuando se descubre su verdadero rostro es que se atreven a liberarse de su yugo, el cual llega a su final con su muerte. Pienso en cómo Usigli considera en el prólogo a *Jano es una muchacha*, que las mujeres tienen el poder en las relaciones personales desde un rol considerado como pasivo, como señalo en el segundo capítulo de este estudio, situación retratada con el personaje de Eulalia, quien después de ser una servidora fiel a Víctor, al sentirse traicionada, decide matarlo.<sup>199</sup>

La visión del dramaturgo es totalmente masculina y pertinente a su época, pero resulta importante señalar que, desde la visión actual, observo en la obra de Usigli que la dinámica de poder en la construcción de vínculos entre hombres y mujeres implica una clara desventaja para el lado femenino, quienes finalmente no tienen un poder auténtico.

Irene Casique apunta:

Los significados e interpretaciones culturales que se dan de la actividad económica de las mujeres, y en general del acceso y manejo de recursos por parte de éstas, constituyen un elemento clave para la definición de la naturaleza del vínculo entre recursos y empoderamiento femenino. En contextos donde el control de los recursos permanece asociado exclusiva o fundamentalmente a la figura masculina, la relación entre acceso a recursos y empoderamiento femenino se manifiesta de manera particular a través de la violencia de pareja, como mecanismo que expresa las profundas desigualdades de género que persisten.<sup>200</sup>

Y más adelante señala:

La violencia contra las mujeres por parte de la pareja se manifiesta a través de cuatro formas fundamentales de violencia: la violencia emocional (que se refiere a todo tipo de violencia verbal o conductual —acción u omisión— ejercida con el fin de intimidar, controlar o desvalorizar a la mujer), la violencia física (toda acción que cause daño a la integridad física de la mujer), la violencia sexual (todo acto u omisión que amenaza o daña la integridad y la libertad sexual de la mujer) y la violencia

---

<sup>199</sup> Ver *supra*, p. 60.

<sup>200</sup> Irene Casique, *op. cit.*, p. 39.

económica (toda acción orientada a controlar el acceso a ingresos o recursos económicos de la mujer).<sup>201</sup>

Víctor ha ejercido todos los tipos de violencia enumerados en la cita anterior: la violencia económica sugerida en el sometimiento bajo el que se encuentran las prostitutas; el sexual, al orillar a la madre de Marina a seguirlo a la casa de Encarna y presenciar cómo un grupo de revolucionarios abusan de ella; la física con Dora, para desquitarse por haber aceptado que su hija entrara al prostíbulo y continuamente la violencia emocional que ejerce sobre todas las mujeres a su alrededor.

Este último tipo de violencia se ejemplifica cuando ve descubierta su doble vida ante su hija, y decide acudir con Eulalia como el último recurso que tiene y bajo el argumento de ser ella la única mujer a la que realmente ha amado, al darse cuenta que su manipulación no funciona y la necesidad de Eulalia por descubrir también la verdad, finalmente desiste de su idea, no sin antes recurrir a la violencia emocional:

VÍCTOR.— [...] Sálvame, Eulalia, sé mía.

EULALIA.— No en la tierra. Creo que ahora sí me lo has dicho todo, y pienso que si tuvieras valor, comprenderías que no puedes recurrir más que a esto. (*Le tiende la pistola, que había conservado en las manos o en una bolsa del traje.*)

VÍCTOR.— ¿Qué? (*Se echa a reír, despojándose de pronto de toda pretensión de emoción.*) ¡Ah, no, linda! Eso fue lo que no me dejó acercarme a ti entonces: tu temple. El temple con que mataste a la Dorada. Pero morir, por nadie. ¡Por nadie! Si te pones difícil, el remedio es sencillo después de tantos años de práctica. ¿Me permites?

*Pasa a la sala derecha, dejando abierta la puerta. Se le oye marcar un número telefónico en el disco y su voz llega un momento después.*

VÍCTOR.— ¿Oso? —Yo, sí. —Mira, olvidemos lo pasado. —Me has esperado tanto, que allá voy. Prepara lo mejor que tengas. —Sí, quiero una cosa en grande. —Cierra la casa para todos porque esta noche es tu noche, ¿entiendes? (p. 457)

Víctor sabe que Eulalia lo escucha y acuerda en frente de ella una cita con Dora para lastimarla, pues sabe que él es la razón por la que ella nunca quiso formar una familia con nadie más y que su amor es tal, que se conformó con verlo casado con su hermana, para posteriormente criar a su sobrina al quedar huérfana. Si bien el concepto de violencia emocional es actual, considero que Usigli sí intuía que era un

---

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 40.

ejercicio que formaba parte de la lucha para mantener el poder entre los dos géneros.

Por otro lado, en *Las madres* también hay personajes femeninos que obtienen recursos económicos, pero que, al buscar la protección o dependencia de un hombre, su independencia se ve mermada. No es el caso de las prostitutas de esta pieza, pues no se señala que exista una figura masculina que las controle y les exija parte de sus ganancias como Víctor en *Jano es una muchacha*.

Resulta interesante observar que las prostitutas de *Jano es una muchacha*, son mujeres de una ciudad de provincia donde se finge que no existen y que, en apariencia, no tienen contacto con los miembros respetables de la sociedad. En tanto, en *Las madres*, las prostitutas habitan en la Ciudad de México y comparten espacios con los miembros de la vecindad, todos saben que ahí están, incluso las madres se hacen de palabras con ellas y les tienen prohibido a sus hijos acercarse al lugar donde ellas se encuentran, lo que genera en los chicos más curiosidad y morbo.

Por otra parte, se encuentra Dora —también en *Las madres*—, quien aparenta ser una mujer independiente, pero vive de la manutención que le dan sus amantes revolucionarios. Mientras ella tiene recursos limitados porque depende de la generosidad de los hombres, las prostitutas ejercen con libertad su actividad laboral, no viven de las apariencias y, por lo tanto, no necesitan entablar una relación profunda con los hombres que acuden a ellas.

De acuerdo con Marcela Lagarde:

[La mujer] Obtiene el reconocimiento vital a través de la mirada del otro, quien se relaciona con ella a partir de su capacidad gratificadora de sus necesidades, como consuelo, como espacio de cuidados. En el intercambio, la mujer da vida a los demás y se da vida a sí misma, por la mediación de *los otros*.<sup>202</sup>

Es posible que el deseo por el reconocimiento de los otros impida a Dora aceptar la prostitución como una fuente de ingresos y se conforma con los amantes que la mantienen, quizás con la esperanza de que alguno cumpla alguna promesa de matrimonio con ella y no perder del todo el respeto social. Esta necesidad de aceptación, la lleva a aceptar sin cuestionarse demasiado la propuesta de

---

<sup>202</sup> Marcela Lagarde y de los Ríos, *op. cit.*, p. 121.

matrimonio del vago, que romantiza como heroico el que él haya vengado a su propio amigo, aunque eso haya terminado con el asesinato del amante en turno.

Dora quiere ser parte de la sociedad y tener la aprobación, sobre todo, del resto de las mujeres de la vecindad, pero su única vía para conseguirlo es por medio del matrimonio, de manera que cuando se casa con el vago ya puede permitirse acercarse a las madres y dirigirles la palabra como iguales, al encontrarse dentro del esquema de valores exigidos por ellas.

Sin embargo, justamente con su matrimonio y con la idea de que su nuevo marido desempeñará el papel de proveedor, Dora perderá la poca o mucha independencia económica que posee, al representar el estereotipo de la mujer que espera unirse a un hombre para no tener la necesidad de buscar su propio sustento, aunque eso implique perder también la libertad de elegir por sí misma.

Lagarde señala al respecto: “El matrimonio y la familia son instituciones totales, pertenecen a la clase de instituciones como la cárcel y el manicomio en que los individuos se encuentran solos y a merced del poder, inermes y en absoluta desigualdad”<sup>203</sup>. El ejemplo de esto se encuentra con Doña Juana, quien es el lado opuesto de Julia, quien depende por completo del marido —Mateo— y muy probablemente representa la vida que tendrá Dora después de unos años.

Mateo es un hombre propenso al consumo de alcohol y a ejercer violencia física con su hijo Luis, aunque puede inferirse que también lo hace con el hermano menor y que lo hizo con Mateo, su hijo mayor, quien finalmente se unió a uno de los ejércitos revolucionarios.

De acuerdo con Juan Vargas Sánchez:

Cuando [el hombre] percibe que es amenazado, aunque no haya suficiente evidencia que justifique esa interpretación, cuando se siente sin poder o ha perdido el control de la situación, se afirma a través de los medios más rápidos disponibles —la violencia le proporciona, por lo menos, una vivencia temporaria de poder—. <sup>204</sup>

La lucha armada resulta en una contingencia que ninguno de los personajes puede controlar, cuando ocurre un enfrentamiento armado afuera de la vecindad y Juana

---

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>204</sup> Juan Vargas Sánchez, “Psicología del hombre que ejerce violencia contra la pareja y la familia” en *El Cotidiano*, núm. 164, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, noviembre-diciembre, México, 2010, p. 55.

resulta herida al abrir la puerta y buscar a su hijo Luis, Mateo golpea a su hijo por el daño que se ha hecho la madre, situación que lleva al hijo a planear irse de su casa: “RICARDO.— [...] (*Sale y se reúne con Luis.*) ¿Te dolió mucho? / LUIS.— Simón. Mi jefe vino de mal humor, y se enojó más por el rozón que le tocó a mi mamá. Pero verás cómo he de irme un día —a viajar, a viajar...” (p. 650)

La actitud de Mateo podría considerarse como un acto protector hacia su esposa, pero también de un ejercicio de poder sobre su familia, donde únicamente él puede decidir sobre la vida de ellos. Si bien la obra no menciona que Mateo ejerza violencia física hacia Juana, su rol paterno se extiende a su esposa, de manera que constantemente busca controlar y censurar el comportamiento de ella, como lo hace con sus propios hijos.

De este modo, Juana es reprimida ante cualquier manifestación de su sentir y pensar en público, es así que cuando su hijo mayor regresa con vida de la Revolución, Juana no cabe de júbilo, sobre todo porque a su alrededor ha visto muchas muertes y, aunque guardaba la esperanza de que su hijo estuviera con vida, todos a su alrededor lo consideraban imposible.

Ante el júbilo que le causa el regreso de su hijo, Juana le compra la mejor botella de vino a Julia e invita a todos los vecinos a celebrar la noticia, pero ante la idea de que su hijo regrese a la lucha armada, no pierde la oportunidad de expresar su malestar y negación ante la situación:

DOÑA JUANA.— Por este hijo mío, por mi Mateo.

MATEO II.— Mamá, por favor.

DOÑA JUANA.— (*Llorando.*) ¡Por favor! ¡Por favor! ¡Ahora sí! qué, ¿no puedo estar contenta, sentirme feliz?

MATEO.— (*Dándole palmaditas.*) Vamos, vamos.

[...]

DOÑA JUANA.— Lo importante es eso: ser alegre, ¡alegre!

DON MATEO.— ¿Quieres dejar de lloriquear, mujer?

[...]

VILLISTA PRIMERO.— Perdonen. Busco al capitán Mateo Herrera. [...] Le traigo un recado del coronel.

DOÑA JUANA.— Lo que es usted no vuelven a llevárselo, ¿eh? ¡por éstas!

DON MATEO.— ¡Juana! (pp. 702-703)

No obstante, cada que Juana expresa la manera en que se siente, su marido interviene para recordarle que debe actuar con mesura, de manera que lo dicho por

Irene Casique líneas arriba, resalta con Juana cómo la falta de independencia económica en las mujeres impide el ejercicio de su propia libertad. Al Juana dedicarse exclusivamente al cuidado del hogar y la familia, para su marido ella no tiene derecho de expresión, situación que repite en los hijos con la diferencia de que ellos al ser varones, en cualquier momento pueden irse de la casa paterna y buscar su propia independencia, en tanto Juana —o mejor dicho, la mujer mexicana estereotípica— carece de dichas posibilidades.

Usigli, por tanto, retrata la ideología dominante de la época, la cual no sólo se encontrará reflejada en el teatro, sino también en los productos culturales para las masas a lo largo del siglo XX, donde existe una contradicción con respecto al trabajo de la mujer, el cual es aceptado siempre que se encuentre limitado a ciertas actividades y que no intervenga con su deber de formar y cuidar una familia. Pero en lugar de traer a las mujeres a un estado de bienestar, Julia Tuñón señala: “[...] el trabajo remunerado no ofrece a la mujer ni seguridad ni felicidad. Sólo implica una doble carga, la pérdida del logro femenino del amor, el hostigamiento sexual y una escasa sobrevivencia. La solución verdadera la otorga la familia”<sup>205</sup>.

Juana sigue la ideología social y en ningún momento de la obra se le ocurre desempeñarse en algún tipo de trabajo, a pesar de que viven en una situación de carencia económica:

DOÑA JUANA.— ¿Puede usted dejarme el pan hasta mañana, Julita? Mi marido no ha cobrado todavía. [...] Le pagaré mañana sin falta. Tengo que darle de merendar al chico.

DOÑA JULIA.— Está Bien, Juanita. ¿Cuánto quiere?

DOÑA JUANA.— Seis piezas: dos para Mateo, dos para Armando y dos para Luis.

DOÑA JULIA.— ¿Y usted? Lleve otras dos, quedan pocas.

DOÑA JUANA.— No. Tengo unas tortillas de mediodía. (p. 638)

A pesar de las dificultades económicas que atraviesa, Juana en ningún momento cree necesario buscar una fuente adicional de ingresos —a diferencia de Julia—, pues de acuerdo con el pensamiento más popularizado durante la primera mitad del siglo XX, el trabajo remunerado la haría dejar de priorizar a su familia.

---

<sup>205</sup> Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 271.

Nichole Sanders en su artículo: “Las mujeres, el trabajo y la maternidad”, recopila testimonios sobre las distintas posturas alrededor del hecho de que las mujeres se incorporen a las fuerzas laborales en México y cómo los medios de comunicación expresan en su mayoría opiniones conservadoras, en las que se discute, independientemente de las razones por las que una mujer decide trabajar, las implicaciones negativas en el núcleo social. A propósito de uno de los testimonios, Sanders señala:

Pérez [una mujer quien es trabajadora social] no veía la independencia financiera como suficientemente importante como para que una madre trabajara fuera del hogar. Ella argumentó que si no era económicamente necesario, las madres debían de quedarse en casa con sus hijos. [...] Las preocupaciones de Pérez reflejaban muchas inquietudes de la clase media sobre el trabajo remunerado de las madres. Aunque el dinero ganado mantendría financieramente a una familia de clase media, sin embargo, afectaría otros aspectos importantes de la vida de la clase media, en particular la educación de los niños y un hogar limpio y bien organizado.<sup>206</sup>

En el artículo de Sanders resulta interesante observar cómo a través de los medios de comunicación masivos de la época —como señala en el caso del periódico—, se dedican columnas y artículos a los inconvenientes que pueden enfrentar las mujeres trabajadoras en una especie de propaganda de miedo, para enfatizar que la única vía para tener una vida tranquila en las mujeres siempre será el matrimonio, lo cual no armoniza con el ámbito laboral por la inversión de tiempo, al ser ellas las depositarias de la educación moral de los futuros ciudadanos.

En otro momento, Sanders apunta:

Muchos maternalistas vieron la remuneración dada a algunas madres como una necesidad y trabajaron para implementar programas y reglamentos para proteger a las clases populares. Ellos creían que el desarrollo de México estaba ligado a los niños sanos y en consecuencia a las madres sanas. Otros sostuvieron, sin embargo, que la clave del progreso mexicano se basaba en la fuerza de la familia mexicana —específicamente la familia nuclear—. Las madres, o las mujeres que idealmente podrían casarse y tener hijos, eran fundamentales para esta idea de una familia mexicana fuerte.<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> Nichole Sanders, “Las mujeres, el trabajo y la maternidad durante el milagro mexicano” en *¡A toda madre! Una mirada multidisciplinaria a las maternidades en México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad de Guanajuato, México, 2017, p. 327.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 325.

No obstante, a pesar de la existencia de estos discursos conservadores donde se impulsaba a las mujeres a ser madres como máximo logro de vida en detrimento de una vida profesional, Usigli muestra en *Las madres* lo que se volverá parte de la normalidad a finales del siglo XX: el trabajo de las mujeres no se encuentra del todo desvinculado del ejercicio de la maternidad. Si bien el ideal social son mujeres como doña Juana quien conforma una familia nuclear con la presencia de un padre y quien, bien o mal, cumple su rol de proveedor, el dramaturgo enfatiza que no basta con el acto de procreación, sino que resulta necesario que las mujeres reflexionen a profundidad sobre la importancia de su papel para la sociedad.

Por ello, Usigli retrata mujeres activas y, al menos el ejemplo por excelencia que da es la mujer que trabaja y cuida a su hijo, anteponiéndolo a cualquier anhelo personal, justamente porque comprende su función y aporte social en la construcción de un país moderno.

## 5.2. La maternidad como pilar de la sociedad

Como señalo en el capítulo 3 de esta investigación, para Usigli no bastaba con la procreación de descendencia. Regresando al ejemplo de doña Juana, se sugiere que ella cumple con sus labores dentro del hogar, procura que haya alimento con los recursos que el marido le proporciona y, aun así, Mateo y Luis huyen de sus casas para encontrar su propia independencia: el primero se enlistó en el ejército revolucionario y el segundo sólo se va a probar suerte a otro lugar para hacerse de sus propios recursos.

La razón que motiva a Luis para irse de su casa no sólo tiene que ver con un deseo de mejorar su estilo de vida, sino la violencia permanente que se vive dentro de su familia. Esta violencia es conocida por todos en la vecindad e incluso Julia interviene y le sugiere a Mateo que no es manera de tratar a los hijos. Julia, como ya he señalado, es el contrapunto con las madres retratadas, a pesar de que socialmente se observan y se señalan las desventajas que tienen las mujeres trabajadoras, Usigli resalta en este personaje al único con la capacidad de

reflexionar y buscar sus propios recursos, al ser su objetivo principal el de brindarle una mejor calidad de vida a su hijo.

A lo largo de *Las madres*, se observa a Julia atender su negocio, al tiempo de siempre estar preparada ante cualquier necesidad que tenga su hijo. Luis, pese a tener un padre proveedor, es mostrado como un niño que no se alimenta bien, consecuencia del poco sustento que hay en su casa, por lo que Ricardo le comparte de aquello que su madre le prepara:

DOÑA JULIA.— (*En el estanquillo.*) Conseguí una tablilla de chocolate, hijo. ¿Quieres que te caliente un pambazo?

RICARDO.— Sí, mamacita. Pero, ¿y tú?

DOÑA JULIA.— (*Mintiendo.*) Yo ya comí la mía.

[...]

*Julia sale a la puerta con el pan y el chocolate. A Luis se le saltan los ojos.*

DOÑA JULIA.— Convídale a tu amigo.

RICARDO.— Claro. ¿Quieres?

LUIS.— Claro. (pp. 641-642)

Es así que a través de Julia, Usigli muestra un punto disruptivo para el pensamiento de su época, donde expresa que el buen ejercicio de la maternidad no es una actividad opuesta a la búsqueda de independencia económica, sino que coloca a la mujer en un nivel superior quien, al ver la necesidad de sostener a sus hijos y procurarles bienestar, se vale de todos los medios para cuidarlos, sin que eso implique descuidar su educación.

Julia al igual que la familia de Luis atraviesan por una contingencia histórica que les impide vivir en un ambiente pacífico, donde resulta impredecible lo que pasará al encontrarse en medio del caos, y pese a ello, inculca en Ricardo los valores de la solidaridad y la camaradería al indicarle que comparta de sus alimentos a Luis, aun cuando ella misma pasa hambre.

No obstante, bajo el imaginario social donde lo ideal es una mujer dedicada totalmente al cuidado de sus hijos, el dramaturgo muestra que algunas mujeres trabajadoras deben buscar su propio sustento económico por cuestiones circunstanciales. Pese a que en el artículo de Nichole Sanders, citado en líneas anteriores, se enumera cómo los medios de comunicación recomendaban a las mujeres preferir el matrimonio antes que la búsqueda de la independencia económica, también existieron voces que expresaron que no siempre era posible,

como lo hizo Laura Méndez de Cuenca en un artículo que publicó en el periódico *El Imparcial* en 1907, donde señala:

Verdad es que pocos hombres son tan audaces como la mujer para arrojarse en brazos de lo desconocido, cuando quieren llevar a empeño una cosa. La necesidad la empuja a hacer prodigios. Cuántas mujeres han sido criticadas en el amable embrutecimiento que la rutina prescribe para su preparación de reinas del hogar y ángeles de la guarda de los hombres, y en un momento dado, viéndose en alguna dificultad doméstica, supieron sacar de sí mismas energías, buen juicio, acto: cualidades que nadie había tratado de descubrir en ellas, ni de desarrollar.<sup>208</sup>

Por tanto, a pesar de la educación que se da a las mujeres para que se dediquen al cuidado de un marido e hijos, Laura Méndez de Cuenca reflexiona sobre su capacidad de sortear situaciones difíciles, al demostrar que ellas también pueden obtener un sustento propio, justo como Usigli retrata en Julia, quien al quedarse viuda, haber sido engañada por un hombre y tener un hijo que depende únicamente de ella, exalta una de las cualidades relacionadas con la figura de la madre y que prevalecerá a lo largo del siglo XX: el sacrificio.

Ser madre sin una figura masculina a un lado, las exponía a enfrentarse justamente a los peligros de la vida laboral, que iban desde “amenazas físicas a la salud de la mujer como el acoso sexual”<sup>209</sup>, de acuerdo con Sanders, de ahí la constante recomendación y búsqueda de protección masculina. En Usigli, si bien Julia sí vive el hostigamiento sexual, el dramaturgo transforma dicha situación para construir a la madre sacrificada, aquella dispuesta a padecer hambre y humillaciones con tal de que su hijo tenga todo lo necesario para subsistir y convertirse en un miembro valioso de la sociedad.

Aun así, son justamente a partir de los elementos autobiográficos en *Las madres*, que Usigli construye un retrato familiar contrario al ideal marcado por la tradición y exigido por la sociedad, donde se observa a una madre autónoma como el mejor ejemplo de ejercicio de maternidad y que será quien forme parte importante de la construcción nacional, es decir, dentro de la propuesta artística de Usigli, se

---

<sup>208</sup> Laura Méndez de Cuenca, “El decantado feminismo” en *Antología general*, Gobierno del Estado de México-El Colegio Mexiquense, México, 2021, pp. 299-300. Los ensayos citados de la autora corresponden a esta edición, por lo que en adelante se colocará el título y la página.

<sup>209</sup> Nichole Sanders, *op. cit.*, p. 317.

considera que siempre que la mujer desempeñe el rol de madre y anteponga a sus hijos sobre cualquier circunstancia, obtendrá la aceptación de la sociedad.

Lo anterior no sólo se muestra con las acciones de Julia, sino también con las de Ricardo, quien de todos los niños es el único que tiene una relación con su madre. Mientras el resto de los muchachos se encuentran en situaciones donde sus madres los regañan constantemente, Julia siempre se encuentra al tanto de las necesidades de su hijo, mientras Ricardo permanece sensible a las circunstancias en las que viven.

De ahí que decida no escaparse de su casa y tome en cuenta a su madre dentro de sus planes a futuro, además de comprender que no disponen de los recursos necesarios para que siga sus estudios y opta por buscar un empleo para que tengan estabilidad, sin reprocharle a ella sobre su situación. Usigli resalta el tipo de educación que le ha dado Julia y que constantemente se contrapone a la manera de actuar de las otras madres, quienes se dejan llevar en todo momento por el impulso.

Es así que las mujeres, dentro de la exigencia social de convertirse en madres para cumplir su rol principal, lidian con una imagen materna ambivalente: la biológica y la divina. Julia Tuñón señala:

Las características de la imagen materna se deifican repitiendo sin tregua la idea de una esencia derivada de su potencial reproductivo, eterna, innata e inmodificable, de índole zoológica de la que paradójicamente salta a la divinidad. La Madre (con mayúsculas y en singular) es dueña de un instinto extraordinario, tiene un vínculo preverbal con su entorno, pues no requiere ni de palabras ni de raciocinio para entenderlo (ella es naturaleza), y también es vidente, aspecto importante ante un mundo siempre amenazante. Este instinto-emoción se forma de amor y sentimientos, pero se traduce en una conducta justa y sobria ante cualquier circunstancia...<sup>210</sup>

Es decir, en el imaginario colectivo la madre se construye como un ser mítico, cuya vida se encuentra marcada por el cuidado a los otros, junto con la exigencia de una santidad que la mujer adquiere a través del sacrificio y de un sufrimiento silencioso, cuya recompensa radica en el bienestar de sus hijos. Usigli no es el único que retrata

---

<sup>210</sup> Julia Tuñón, "El lado oscuro de la maternidad en las pantallas fílmicas" en *¡A toda madre! Una mirada multidisciplinaria a las maternidades en México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad de Guanajuato, México, 2017, p. 396.

a esta madre como el modelo a seguir, las producciones cinematográficas y, posteriormente, las televisivas, reforzarán la idea de que la buena madre es aquella que sufre y la mala, aquella que no ha podido dejar de pensar en sí misma.

Julia Tuñón también apunta el concepto del instinto materno presente en el imaginario colectivo, que también posee Julia en *Las madres*, quien a pesar de la angustia por su hijo, presiente el plan de los muchachos de la vecindad de escaparse de sus casas. Si bien se considera que estas cualidades son innatas a la madre, Usigli sugiere con el retrato de otro tipo de figuras femeninas que la maternidad termina por ser una elección.

En *La función de despedida*, la señora Cruz ha dedicado su vida al cuidado de su esposo y de sus hijos, pero no sabe qué hacer con las aspiraciones artísticas de su progenie. En su desesperación, acude a Verónica para que la ayude a disuadir a su hija Marina de querer convertirse en actriz, sin entender la postura que toma Julia: permitir que los hijos tomen sus decisiones, aunque eso implique que se separen de ella.

El que la señora Cruz acuda con Verónica implica que le pide ayuda a una mujer que no conoce la maternidad. Verónica es el punto extremo de todos estos personajes femeninos contruidos por Usigli, pues a diferencia de Marina —en *Jano es una muchacha*— y Julia —en *Las madres*—, es la única mujer con independencia auténtica: no es esposa, no es madre, no es tía, no es amante de nadie, ni siquiera es hija, ella ha elegido el camino del teatro —es decir, la profesionalización—. Aunque no se señala que sea productora, se encuentra en esa gira de teatro por su propia voluntad, a lo largo de su vida ha ganado su propio dinero y ha construido toda una carrera profesional por y para sí misma.

El éxito profesional de Verónica se encuentra en la renuncia a la maternidad y al matrimonio. Ha vivido para sí misma sin tener que recurrir a una figura masculina, por lo tanto, cuando cae en crisis se permite lamentarse y sufrir a pesar de la existencia de las demás personas. No hay nadie a su alrededor quien censure la expresión de su sentir ni su pensar, el respeto que se ha ganado hace que todos la traten como un ser distinto, porque su talento y renombre le han otorgado el derecho de comportarse como una diva.

Laura Méndez de Cuenca ya había visualizado a ese tipo de mujer desde los primeros años del siglo XX:

En la azarosa transacción mercantil, la mujer es hoy en día personaje esencial. [...] su honradez, la dignidad con que sabe responder a la obligación contraída, su puntualidad en el servicio y su firmeza y constancia la elevan a muy alta estimación. [...] se la ve por esas calles de Dios, taconeando con paso menudito, sola, con su juventud y su responsabilidad auestas, rumbo al hogar, sintiéndose feliz porque nadie le debe su pan, porque se basta a sí misma, y no será menester dejarse atrapar en la red del matrimonio por temor del desamparo, la orfandad y la miseria. Se casará como quiera, con quien quiera y cuando quiera; y si no le conviene, permanecerá soltera sin vestir santos ni criar sobrinos, pues ocupaciones que la enriquezcan no han de faltarle, mientras tenga en el cuerpo y en la mente energía vital.<sup>211</sup>

Hasta el inicio de *La función de despedida*, Verónica no había tenido ningún inconveniente, ha trabajado como señala Laura Méndez de Cuenca, para sí misma y con la motivación de que eligió el camino del teatro por convicción personal, pese a encontrarse dentro de un sistema que, como he señalado con anterioridad, prioriza a la familia y exige a la mujer que la resguarde.

Únicamente a partir del fracaso del inicio de la temporada es que Verónica entra en crisis y expresa duda por no haber elegido quedarse con su novio de juventud. Considero que dicho lamento no es un arrepentimiento por haber elegido profesionalizarse, sino un traspie ante la desilusión de sentir que su vida se encuentra en el ocaso y que siente que ya no tiene nada más que aportar al arte.

Y es que, a pesar del retrato que dice Laura Méndez de Cuenca, Cristina Sánchez Muñoz señala que gran parte de las mujeres del siglo XX no tenía realmente una oportunidad ante el determinismo social en el que se encontraban<sup>212</sup>, lo que pudo haber provocado que fueran pocas las mujeres que, como Verónica, se atrevieran a elegir un camino distinto al de la maternidad y el matrimonio, a pesar del juicio social que recibirían por parte de los otros.

La misma Verónica, pese a sus años de trayectoria, es vista por la compañía como una mercancía. El respeto que le tienen resulta relativo en tanto ella

---

<sup>211</sup> Laura Méndez de Cuenca, “La mujer mexicana y su evolución”, pp. 291-292.

<sup>212</sup> “Fuera del matrimonio ninguna posibilidad quedaba para ellas”. Cristina Sánchez Muñoz, “Genealogía de la vindicación” en *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*, Alianza, Madrid, 2001, p. 34.

represente la promesa de tener un negocio exitoso, lo cual queda reflejado en el plan que desarrollan ante el intento de suicidio de la actriz:

PRIMER ACTOR.— [...] Por eso, de acuerdo con tu gran admirador y paisano el gobernador, el presidente municipal y el tesorero del Estado, aparte de la prensa local, hemos resuelto organizar una función de beneficio en la que actuaremos todos con alma, vida y corazón, y cuyo producto dejaremos íntegro en tu favor mientras te repones de este desgraciado accidente. (p. 291)

Sin embargo, la función de beneficio planeada por sus compañeros no tiene como finalidad ayudar a Verónica, sino poder recuperar algo de la inversión que se ha realizado para llevar a cabo esta gira en cuya primera función, los actores también han podido vislumbrar el fracaso, pero sin el reconocimiento del que goza la actriz.

Aunque Verónica Muro es una mujer independiente, no deja de formar parte del entramado social que explota económicamente a las mujeres del siglo XX. Marcela Lagarde lo señala:

Las mujeres son el grupo social que soporta con su trabajo y su esfuerzo vital la reproducción del capitalismo patriarcal y la ampliación de la ganancia. Las mujeres asumen más y más funciones, papeles, actividades y responsabilidades, privadas y públicas, es decir, cambian genéricamente, aportan más al tejido social, a la economía y a la cultura, con estrechos márgenes de movilidad política.<sup>213</sup>

Es así como el ingreso de la mujer en la vida laboral durante el siglo XX, en lugar de disminuir las exigencias hacia ellas, éstas van en aumento. Ante la falta de descendientes de Verónica, toda la compañía la responsabiliza de manera indirecta por el fracaso de la gira.

En este punto puedo señalar que la independencia femenina en la obra de Usigli es representada con ciertos matices, donde no representará ningún inconveniente, siempre que la mujer no abandone su función primordial —la del cuidado del otro—, para que se le concedan ciertas disculpas por elegir un camino propio, justo como lo comenta Julia Tuñón: “La realidad es que las mujeres tienen cada vez más ámbitos para acomodar su capacidad laboral, pero la ideología dominante ubica el deseable únicamente en el familiar”<sup>214</sup>.

---

<sup>213</sup> Marcela Lagarde y de los Ríos, *op. cit.*, p. 26.

<sup>214</sup> Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, p. 264.

Aunque Verónica represente el retrato que realiza Laura Méndez de Cuenca, sin realmente tener culpa por no tener una familia, su responsabilidad a los ojos de los demás es hacerse cargo de los miembros de la compañía. Las actividades de cuidado resultan entonces en una suerte de castigo o compensación social ante las mujeres que se salen del espacio deseable para su desarrollo.

Sanders lo observa en las declaraciones de las personas de la época: “Así, según Pérez [un testimonio que censuraba que las mujeres entraran en el ámbito laboral], los problemas familiares surgían de la necesidad de una madre, o del deseo, de trabajar fuera del hogar”<sup>215</sup>, si bien la investigadora señala que el testimonio al que hace referencia también se encuentra consciente de que la mayoría de las mujeres trabajaban por necesidad, expresa un disgusto generalizado por aquellas cuya motivación es personal, pues bajo la idea de que el papel a desempeñar es la maternidad, las únicas actividades que las eximen de lo que se considera un acto egoísta son justamente aquellas relacionadas con el cuidado.

Esto puede observarse en los casos de Julia y Eulalia. Ambas son mujeres que, como he dicho con anterioridad, han tenido que adentrarse en la vida laboral, pero ninguna ha tenido ni querido sacrificar la unidad familiar, aun cuando Julia se encuentra en un esquema de familia no tradicional en una época donde la ausencia de una figura masculina en el hogar es vista como una dificultad. Sin embargo, en ambos personajes, el sacrificio que realizan en beneficio de los demás es el mismo que pone distancia entre ellas y el personaje de Verónica.

Es así que Julia y Eulalia obtienen una redención ante la sociedad al priorizar el bienestar de sus familias antes que a sus deseos, donde Julia es absuelta por haber considerado involucrarse con un hombre para obtener un trabajo y también se le disculpa por haber pensado en deshacerse de su hijo cuando muestra arrepentimiento. Así, en medio de la declaración de amor de Fernando, Julia parece que escucha a Fernando, pero su mente se encuentra en otro sitio y mientras el periodista le propone una vida juntos, donde el hombre considera a Ricardo como parte de su ofrecimiento, Julia concluye la conversación con un:

---

<sup>215</sup> Nichole Sanders, *op. cit.*, p. 326.

“JULIA.— Devuélvame mis manos, Fernando. Tengo que trabajar” (p. 696). Para Julia no hay lugar para otros pensamientos, salvo el bienestar de su hijo.

En tanto, Eulalia obtendrá la expiación por el asesinato de Víctor. La lealtad que antes le profería a él, únicamente se transfiere a otro personaje: Marina, quien pasa de ser una chica callada y sumisa dentro del hogar familiar a la persona que toma la decisión de lo que harán respecto a los secretos y negocios de su padre.

Pero en *La función de despedida*, Verónica no es mostrada como una mujer tradicional, ella no ha hecho los sacrificios que la sociedad espera de las mujeres. De este modo Usigli enmarca un atisbo de arrepentimiento por no haber tomado la oportunidad de formar una familia, probablemente por el pensamiento generalizado de la época donde se consideraba y esperaba que las mujeres que no seguían la norma, tarde o temprano se arrepentirían de sus elecciones. Al respecto, Julia Tuñón da un ejemplo desde la cinematografía mexicana donde señala:

La buena mujer, la que sabe de su biología primordial, responde como lo hace Soledad (Stella Inda), en *El rebozo de Soledad*; cuando el doctor le pregunta si tiene deseos de tener pareja, ella contesta: “La mujer ha nacido para casarse y darle hijos al hombre”, es decir, la mujer ha nacido para madre-esposa.<sup>216</sup>

Por lo tanto, en los productos culturales del siglo XX no sólo se refuerza la idea de la maternidad como un camino deseable por la sociedad, sino también aquella que castiga a quienes no siguen el mandato. Es así que el dramaturgo plasme en su obra la culpa y arrepentimiento que también la sociedad espera que demuestren las mujeres, junto con la soledad. Pese a ello, Usigli deja ver en su obra la otra cuestión: una mujer que elige la maternidad y el matrimonio no podría enfocarse por completo a la profesionalización; si Verónica ha llegado a ser una gran actriz es gracias, precisamente, a que siguió un camino no tradicional.

Al respecto, Cristina Sánchez Muñoz realiza una lectura del ensayo la “Vindicación de los derechos de la mujer” de Mary Wollstonecraft, donde comenta:

Fuera del matrimonio ninguna posibilidad quedaba para ellas. Pero dentro del matrimonio sus vidas dependen por entero —en todos los aspectos— de sus maridos y, «considerando la gran cantidad de tiempo que las mujeres han sido sometidas, ¿no sorprende que algunas de ellas anhelan las cadenas y sean

---

<sup>216</sup> Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, p. 127.

zalameras como perros de aguas?». La mejor educación para las mujeres será entonces aquella que les permita desarrollarse como individuos...<sup>217</sup>

En las repeticiones que ocurren en *La función de despedida*, señaladas en el capítulo anterior, se observa que la situación por la que atravesó Verónica durante su juventud ocurre una y otra vez: mujeres que quieren profesionalizarse, específicamente estudiar una disciplina artística, y hombres, que son sus parejas y aparentemente las apoyan en su decisión, aunque insisten en la propuesta matrimonial para acompañarlas.

Justamente Verónica pudo dedicarle su vida entera al teatro al no encontrarse sometida a ninguna dinámica de poder; las otras al encontrarse en una posición de cuidado hacia el otro, no disponen del tiempo suficiente para desarrollar sus propios deseos. Es por eso que Verónica, quien tuvo y tiene el gobierno sobre sí misma, incluso posee la libertad de elegir terminar con su propia vida.

Considero entonces que el arrepentimiento de Verónica al inicio de *La función de despedida* surge de un momento de crisis, donde el fracaso de su gira se conjuntan con las ideas provenientes del condicionamiento social, fruto de la ideología del Estado indudablemente patriarcal y la cual es ampliamente difundida por los medios masivos de comunicación, en donde se refuerzan los estereotipos de lo que se espera de las mujeres y bajo los ideales en los que deben conducirse para construir el núcleo social dictado.

Usigli, al ser observador de los cambios sociales de México y querer aportar sus ideas al proyecto de nación, en *La función de despedida* enfrenta la tradición y la modernidad a través de los personajes de la Señora Cruz y Verónica. En la escena II, acto tercero, la Señora Cruz pide ayuda a Verónica para convencer a su hija de que desista de su idea de dedicarse a la actuación, para posteriormente culparla por haber influido en ella. Verónica la increpa:

VERÓNICA.— [...] ¿Qué daño le he hecho a Marina? Dolores del Río y Andrea Palma son de tan buena familia como usted. Además, nadie es responsable de su familia. ¿Sabe usted lo que se gana en el cine?

SEÑORA CRUZ.— ¿Tiene usted sentimientos? El dinero no es nada, la vergüenza lo es todo. Usted...

---

<sup>217</sup> Cristina Sánchez Muñoz, *op. cit.*, p. 34.

VERÓNICA.—Qué bien se conoce que usted nunca ha salido de este pueblo. Y ahora lo que quiere es que su hija, que tiene sangre, curiosidad, temperamento, se ahogue aquí también, ¿no? [...] Que viva como su madre, como su abuela, como su tatarabuela; que tenga hijos, que engorde, que se vuelva tonta como...

SEÑORA CRUZ.— Yo soy muy tonta, señora. La prueba es que vine a hablar con usted en vez de... Tontísima. Pero usted, usted es una... [...] Usted no sabe lo que es tener un hijo. Tiene fama, gloria, ha vivido como ha querido, pero no ha tenido hijos. (p. 309)

La Señora Cruz, al ser una mujer de provincia, de una posición económica favorable y totalmente conservadora sí espera que su hija forme su propia familia y teme que una elección distinta lleve a Marina al arrepentimiento y al juicio social. Al ser la maternidad el rol por antonomasia de las mujeres no duda en observar que hay una diferencia entre ella y la actriz, la cual se mide justamente con el estereotipo de la madre.

Durante el siglo XX, a pesar de los cambios sociales que le permiten a la mujer integrarse poco a poco a la esfera pública, se advierten de manera constante las consecuencias de salir de las normas establecidas, de manera que se advierte a las jóvenes del arrepentimiento y la soledad que atravesarán si no cumplen con su misión biológica de reproducción y cuidado. Toda mujer que sugiera su negación al estereotipo será catalogada como una anomalía dentro del sistema, como señala Marcela Lagarde:

Es común y cada vez se generaliza más, que de manera compulsiva o por voluntad, las mujeres dejen de vivir exactamente los hitos de su feminidad y encuentren formas nuevas de vida. Sin embargo, como todas ellas son evaluadas con estereotipos rígidos —independientes de sus modos de vida—, las que cambian son definidas como equívocas, malas mujeres, enfermas, incapaces, raras, locas.<sup>218</sup>

Así las prostitutas en *Jano es una muchacha* y *Las madres* son las malas mujeres —igual que Dora como señalé en líneas anteriores—, Julia se encuentra en el borde de la mujer rara, porque pese a ser la madre modelo, su cualidad de extranjera la vuelve una mujer extraña ante las mujeres que la rodean; en tanto Verónica es señalada por momentos como la loca.

Usigli juega con la locura en el personaje de Verónica, pues ella es todo lo no convencional para los otros: es independiente, se ha profesionalizado en una

---

<sup>218</sup> Marcela Lagarde y de los Ríos, *op. cit.*, p. 64.

actividad con bastantes prejuicios ante la sociedad, no se encuentra casada ni con hijos y, por si fuera poco, debe lidiar con su primer fracaso. El uso que hace el dramaturgo de las voces fuera de escena sugiere que son voces dentro de la mente de Verónica, con una mezcla de arrepentimiento y soledad a la que estarían destinadas las mujeres como ella. Es hasta que el lector/espectador descubre junto con la protagonista que las voces corresponden a personajes reales que el panorama cambia.

No obstante, previo a la revelación del origen de las voces, Verónica ejemplifica los aspectos no deseables para las mujeres, como apunta Julia Tuñón:

Así como se crearon figuras en las que se concentran los rasgos positivos, surgirán imágenes femeninas en que se depositen los negativos, para concretar los miedos, pero además en todo juicio que califica lo bueno y lo malo va implícito un código moral que es también un modelo para las personas concretas.<sup>219</sup>

Es por ello que Verónica es utilizada por momentos como una lección de moralidad por la voz femenina fuera de escena y por la Señora Cruz, donde la primera expresa que sí quiere seguir su carrera como pianista, pero que no desea el rechazo familiar que sufrió su tía —la misma Verónica—, además de acotar que resulta menos censurable dedicarse a la música que al teatro.

En tanto, la Señora Cruz le dice a Verónica, en la cita líneas arriba, que para las mujeres hay otras cualidades de mayor importancia antes que el éxito y el dinero, por lo que nombra primero el respeto social —“la vergüenza es todo”, dice la Señora Cruz— y, en segundo lugar, la maternidad, no porque ésta sea de menor importancia, sino por el tono *in crescendo* que imprime Usigli en el diálogo, en donde se escala el discurso hasta desacreditar los logros de Verónica únicamente por la ausencia de hijos.

La voz de la tradición que estipula que la realización de una mujer se encuentra en su condición biológica, incluye el factor de lo sagrado:

Los atributos maternos son la quintaesencia de la feminidad, se presentan en ciernes en toda mujer, aunque sólo los desarrollen a plenitud las madres. Las mujeres ejercen la función maternal con hijos, padres, esposo, compañeros de trabajo, instituciones y amigos. Ellas deben ser instintivas, cuidadosas, generosas, nutricias: repetir los dictados de esa especie que participa igualmente de la zoología

---

<sup>219</sup> Julia Tuñón, “El lado oscuro de la maternidad en las pantallas fílmicas”, p.388.

y de la santidad, y la violación a este modelo ideal será considerado más que una transgresión contra la norma social, como un acto contra natura o contra Dios.<sup>220</sup>

Verónica es señalada por la Señora Cruz como una mujer incapaz de entender los misterios que implican la maternidad, de ahí que vea a la actriz como una mujer exitosa y conocedora del mundo. Hasta este punto, Usigli muestra a Verónica, justo como señala la cita anterior, como transgresora y que aún no alcanza la plenitud de su vida, ante la falta de experiencia —vivencia señalada casi como una cuestión mística por la sociedad— que otorga el servicio al otro.

Sin embargo, pese al retrato materno que roza lo divino, el dramaturgo intenta retratar a las madres como mujeres ambivalentes, quienes también pueden cometer errores, pese a manifestar este aspecto intuitivo en relación con sus hijos: por un lado, la Señora Cruz se niega al cambio ante la idea de ver a su hija sufrir si sigue un camino distinto al habitual, sin considerar que le quita la posibilidad de convertirse en una mujer moderna, independiente y estudiada; o por otro lado, Julia, quien pese a la preocupación de que su hijo se encuentre desaparecido, sabe que alguna vez su egoísmo la llevó a intentar deshacerse ella misma de Ricardo.

Usigli no elimina del todo los rasgos humanos en ellas, pero tampoco niega a la maternidad como la única realización posible, es así que resulta comprensible la crisis de Verónica y sus dudas en la edad avanzada, porque el fracaso de la gira reafirma que los mandatos sociales impuestos eran el camino correcto que prefirió rechazar. Lagarde observa:

Así, las mujeres nos movemos en contradicciones permanentes. Si alentamos nuestro ser tradicional entramos en conflicto con nuestras necesidades y aspiraciones modernas de género; si ejercemos o exigimos derechos, los demás sienten que es contra ellos; si satisfacemos a *los otros*, no nos queda tiempo, energía ni recursos suficientes para nuestro desarrollo. Si cumplimos con algunas expectativas opresivas de los otros, nos traicionamos.<sup>221</sup>

Al igual que sus personajes femeninos, considero que el dramaturgo también se encuentra en una ambivalencia: espera que las mujeres cumplan el rol materno, pero observa y sabe que el siglo XX trae consigo mujeres a las que ya no se les

---

<sup>220</sup> *Ibidem*, pp. 396-397.

<sup>221</sup> Marcela Lagarde y de los Ríos, *op. cit.*, p. 29.

puede mantener encerradas en un hogar, menos si la nación mexicana que se encuentra en construcción desea entrar a la modernidad.

De ahí que Usigli propone un punto intermedio, donde las mujeres puedan alcanzar la modernidad y cumplir con su función social a través de una maternidad simbólica. Justamente Julia Tuñón observa que dentro del retrato de la maternidad en el cine mexicano del siglo XX se exalta el de la mujer que decide maternar hijos que no le son propios: “Si un personaje ejerce las funciones de madre sin serlo biológicamente, su mérito aumenta: remita a una naturaleza materna doblemente fuerte”<sup>222</sup>, acaso porque se trasciende el llamado innato que la sociedad le adjudica a las mujeres al convertirse en madres.

Verónica encuentra justamente la realización materna con la adopción simbólica de Marina, para formarla como la nueva gran actriz de México, heredera de su legado y a quien le transmitirá todo su conocimiento sobre el teatro, inclusive solicita el permiso de la madre biológica para poder hacerlo:

VERÓNICA.— [...] Piense, Manuel, cuántos fantasmas, cuánta vida gastada, torcida, por esas cosas de hace cuarenta años. No sea duro ni absurdo. ¿Por qué matar esa parte de su hija? Es como arrancarle algo. Si no sirve, no sirve, si sirve, será grande. Me echó usted en cara que no soy madre, señora: déjeme tener una hija. (p. 333)

En este diálogo se vislumbra la ambivalencia de la voz de Usigli, donde su aporte es retratar la situación de las mujeres al considerar que la modernidad radica en permitirles formar parte de la vida pública desde la profesionalización y fuera del prejuicio. Es en este momento en que Verónica ha decidido convertirse en una madre simbólica que adquiere la intuición y la sabiduría que Julia tiene en *Las madres* cuando recomienda a los otros tratar mejor a sus hijos, pero en *La función de despedida* la actriz pide a los padres no frenar los deseos de su hija, pues de hacerlo, únicamente le traerían sufrimiento, pues Marina no es igual que la Señora Cruz ni tampoco como Verónica, es una mujer distinta que necesita ser preparada para los cambios del siglo XX.

Otra madre simbólica es Eulalia en *Jano es una muchacha*, no se enuncia dentro de la pieza, pero puede deducirse que es ella la responsable del cuidado y

---

<sup>222</sup> Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, p. 204.

la crianza de Marina, al ser ese el papel de las madres y al adoptarla después de la muerte de su hermana. Es a través de Marina que Eulalia puede trascender ante los otros, despojarse del arrepentimiento por no haber aceptado a ninguno de sus pretendientes y no condenarse a la soledad que dicta que una mujer de edad avanzada debe padecer, ante la falta de cumplimiento de su función social.

Es así como las madres simbólicas adquieren un valor superior sobre las madres biológicas, ya que al encontrarse obligadas al cuidado de la generación que la precede por lazos consanguíneos, toman la responsabilidad de ellos con el mismo desprendimiento de la madre procreadora. No obstante, con Verónica la connotación cambia, porque ella no va a criar desde los cimientos a la hija de la señora Cruz, sino que entra en su vida como la mentora que le mostrará un mundo y un conocimiento que su propia madre no se encuentra capacitada para enseñarle.

Diferente a lo que ocurre con Eulalia, que toma a la hija de Víctor bajo su cuidado ante la ausencia de su verdadera madre, Verónica en *La función de despedida* le pide autorización a la madre para poder cumplir el rol simbólico que el dramaturgo considera le hace falta completar. Considero que con esto Usigli sugiere que no existe una lucha entre la tradición y la modernidad, sino que los cambios sociales requieren de una transición donde se retome lo necesario del pasado con las propuestas del porvenir.

Esta mirada al pasado para encontrar y tomar los cimientos necesarios para conformar una nación no se refleja únicamente en estas obras de corte social del dramaturgo, sino que forman parte del eje principal de la poética usigliana, también retratado en su trilogía de las *Coronas*, donde encuentra que los pilares sobre los que debe construirse el México del siglo XX están precisamente en acontecimientos del pasado, es decir, en la historia.

Pero en *Jano es una muchacha*, *Las madres* y *La función de despedida*, Usigli encuentra los pilares fundamentales de la sociedad mexicana, si se considera que:

[...] la mujer mexicana es forjadora de los mexicanos del mañana, de las nuevas generaciones, qué noble sacrificio y qué responsabilidad. Las mujeres son responsables de la formación de los nuevos ciudadanos y de la

protección de la familia como célula social; en cambio, no pueden votar, ni decidir, ni ocupar puestos de elección popular.<sup>223</sup>

Y es que el dramaturgo coincide con el discurso social de la época donde el acontecer de la esfera privada se encuentra en manos de las mujeres, quienes están destinadas a formar parte del proyecto de nación desde los hogares y con la formación de ciudadanos. Pero también observa la importancia de que existan las madres simbólicas —mujeres sabias y artistas— que hayan podido enfocarse en un área de conocimiento y así transmitirlo a las siguientes generaciones.

Por tanto, Usigli observa en estas obras que la construcción del México moderno no es responsabilidad única de los hombres, sino que las mujeres participan desde el centro de la sociedad y, en la medida que ésta sea capaz de ver sin prejuicio la diversidad, como una oportunidad de cambio positivo, es que se podrá lograr un proyecto de nación exitoso, donde la tradición y la modernidad sean vistas como elementos de construcción en tanto se puede tomar lo mejor de ambos tiempos.

Si bien desde el siglo XXI se observa cada vez menos a la maternidad como el único camino para la realización femenina y un aumento en su participación en la esfera pública, es rescatable en Usigli su capacidad para observar los cambios que ocurrían en la primera mitad del siglo pasado y la importancia para una nación de no negarlos ni frenarlos, sino de desarrollar la capacidad de adaptación.

---

<sup>223</sup> Marcela Lagarde y de los Ríos, *op. cit.*, p. 316.

## CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo de investigación he resaltado la manera cómo la propuesta artística de Usigli se centra, principalmente, en la observación detenida de la realidad, para poder tomar los aspectos susceptibles que le permitan al dramaturgo llevar al texto espectacular y lograr que los lectores y los espectadores se involucren en las piezas. Su motivación no consistía en crear documentos fidedignos de aquellas historias que contaba, sino construir un teatro que hasta entonces no existía en México y que Usigli consideraba necesario.

Al ser conocedor no sólo de obras dramáticas, sino también de todo el engranaje que componía la escena teatral, junto con su historia y prácticas con las que no estaba de acuerdo, Usigli se percató de que toda la tradición teatral realizada hasta ese entonces sigue copiando a las producciones europeas, a las que los espectadores acudían y observaban superficialmente, ya sea porque las puestas en escena no profundizaban en aquello que mostraban o porque la distancia entre los receptores y la pieza no permitía que se terminaran de identificar.

Paralelamente, surgen durante el siglo XX una serie de reflexiones sobre el significado de lo mexicano, las cuales llevan a varios intelectuales a señalar —entre ellos Octavio Paz y el propio Usigli—, la tendencia del mexicano a evadir cualquier circunstancia que pudiera implicar un impacto emocional y que el dramaturgo considera es la principal limitante para que el teatro mexicano encuentre su lugar tanto en las letras nacionales como en las universales. Esta situación lleva a Usigli a considerar que dicha característica no se limita a la cuestión artística, sino que se encuentra presente en varios aspectos de la vida de los mexicanos, lo que ha afectado incluso la conformación de una nación que no termina de construirse y asentarse.

Al ser el teatro la máxima representación artística que puede realizar una sociedad desde el punto de vista de Usigli, el dramaturgo emprende su proyecto para crear un auténtico teatro mexicano moderno, donde busca que las obras contengan temas mexicanos, para así crear un punto de encuentro donde el público pueda identificarse con ellas y, por lo tanto, llegar a sostener un diálogo profundo que trascienda los límites del teatro para llegar a una discusión sobre la realidad.

Por si fuera poco, Usigli descubre una falta de profesionalización en la composición y estudio de las piezas dramáticas, donde quienes se encontraban escribiendo teatro carecían de una formación teórica, histórica y práctica del quehacer teatral, lo que propicia la infravaloración del género y que no sea tratado con la seriedad que requiere. Lo anterior se suma al interés por formar parte del proyecto nacional posrevolucionario, donde elabora desde la dramaturgia una propuesta que aporte a dicho proyecto de nación, en la que se establece un medio para criticar los aspectos dentro de la vida del mexicano, que no le permiten tomar su lugar en la construcción de los cimientos sólidos que tendrían que sostener al país.

Es gracias a la amplitud del panorama de Usigli, que a pesar de que las principales obras de estudio son aquellas que abordan temas políticos e históricos —como *El gesticulador* o la trilogía de las *Coronas*—, lo cierto es que con toda su producción artística ensayó todas las posibilidades dramáticas y abordó los defectos del mexicano desde distintos puntos. Rodolfo Usigli es más que el dramaturgo que criticó el entramado político o cuestionó la construcción de la identidad desde una historia endeble, también mostró lo que ocurría en la esfera privada en sus distintas obras de corte social.

Desde estas piezas, Usigli insistió en la tendencia del mexicano de crear simulaciones hasta convencerse que eran verdaderas, como parte de la hipocresía de la sociedad mexicana de sostener una doble moral. Por lo que, al ser la obra de Usigli principalmente realista, las piezas sociales adquieren un valor adicional y distinto del resto: el dramaturgo imprime en ellas el origen de aquello que critica en la esfera pública.

Para el dramaturgo, el problema del mexicano es global, no se trata únicamente que la escena política se encuentre llena de personajes con la capacidad de mentir en beneficio propio, ni que los sucesos y personajes históricos sean contruidos a favor de la historia oficial, sino que también desde el núcleo familiar se pueden observar estas tendencias que afectan en su totalidad la vida del mexicano.

Sin embargo, una cuestión que destaca en las piezas sociales de Usigli son los personajes femeninos, ausentes como protagonistas en gran parte de sus obras políticas e históricas, donde su función gira en torno a las acciones de los personajes masculinos; pero que en las piezas sociales adquieren el protagonismo que se les niega en la esfera pública. Es así como sostengo que los personajes femeninos son utilizados por Usigli como un medio ideal para representar los cambios sociales del siglo XX y reconocer que la participación de las mujeres tiene impacto en la sociedad.

La mujer en la que Usigli observa dichos cambios es específicamente la urbana, principalmente la de nivel socioeconómico medio, quien tiene algunas oportunidades de las que carecen las rurales y donde el centralismo que ocurre en México les proporciona un panorama más amplio de los cambios que están ocurriendo a nivel mundial. Pese a ello, no debe omitirse que el ambiente de la Ciudad de México es el contexto del propio dramaturgo, por lo que, aunque contrasta la metrópoli con el conservadurismo de las ciudades de provincia, es un espacio que conoce con amplitud, de ahí que señale muy poco el ambiente rural y no se acerque en ningún momento a la cosmovisión indígena, salvo en un nivel simbólico, más que realista, en *Corona de fuego* y en *Corona de luz*.

De manera que el dramaturgo observa que el papel que la mujer desempeña en el proyecto de nación no es pasivo, sino que desde lo privado tiene el poder de influir de manera importante en lo que ocurre a su alrededor; ya sea en la toma de decisiones para propiciar el cambio, como formadora de ciudadanos o como albacea del conocimiento y el arte Usigli muestra que la capacidad de las mujeres no puede obviarse en la construcción de una sociedad.

Es por ello por lo que las obras elegidas en este estudio representan mujeres en tres etapas diferentes de su vida, atravesadas por la hipocresía y la simulación: la mujer joven que apenas comienza su vida, la madre que desempeña una función social y la mujer madura que ha formado su propio legado. Todas ellas sujetas a una serie de mandatos sociales retratados por el dramaturgo, donde se cuestionan las circunstancias por las que atraviesan y a partir de las cuales subsisten y se relacionan con el resto de la sociedad.

En mi investigación abordé las representaciones femeninas junto con los contrastes que enmarca Usigli, donde no se quedan como personajes superfluos y, en cambio, son contruidos de forma compleja, los cuales no pueden mantenerse al margen de los cambios sociales y donde cada una simboliza la potencial ruptura que puede crear con el pasado.

En *Jano es una muchacha* el principal foco de atención gira alrededor de Marina, como representación de la curiosidad que la lleva a explorar la casa de citas de su ciudad y a adentrarse a un mundo totalmente desconocido por ella, situación que la lleva a descubrir su propio pasado, que aquello que creía como verdadero ha sido una simulación y que la pondrá en la disyuntiva de eliminar por completo el poder que había mantenido su padre.

La juventud de Marina la llena de expectativas sociales por cumplir: ser una joven recatada, obediente, al cuidado de una familia y la continuación del legado respetable de su padre. En la joven existe una atracción por un mundo que es secreto a voces, censurado e indeseable, pero en el que los hombres crean una realidad alterna donde se permiten satisfacer sus deseos —prohibido para las mujeres—, sin el señalamiento de la sociedad.

No obstante, Marina es contruida con la imagen del dios Jano, quien pese a las miradas opuestas que le permiten ampliar su panorama, además de la oportunidad que se le presenta para cambiar el sistema, decide asumir el poder sin deshacerse del todo del pasado. Para Usigli resultaba impensable olvidar por completo el pasado, era de vital importancia conocer las bases sobre las que se construía una nación, para mirar los cimientos como una oportunidad de aprendizaje y mejora.

En tanto, la figura de la madre, aunque se estudia a partir de la pieza de *Las madres*, se encuentra presente en todas las obras estudiadas. En ellas el dramaturgo establece que no basta con que las mujeres se casen y formen una familia, sino que además asuman su función social que les corresponde al estar a cargo de la formación de los futuros ciudadanos, como he insistido. La madre por antonomasia para Usigli es Julia, precisamente por tener características de su propia madre y en la que encuentra la idealidad.

Sin embargo, es en la maternidad donde Usigli contrasta los estereotipos que observa, donde el autor contrapone el modelo ideal con aquellos que se encuentran normalizados, pero que no asumen su función social como el caso de Doña Cata, quien educa desde la violencia y la irracionalidad. Con este personaje, Usigli insiste en la doble cara de la sociedad, pues mientras es mostrada como una mujer religiosa y con la calidad moral para criticar a todos los que la rodean, es incapaz de dedicarse al cuidado de su hijo, con quien interactúa desde los gritos sin tomarse la molestia de establecer un diálogo.

Otra madre a la que se cuestiona su forma de actuar es doña Juana, reflejo de la mujer que sufre la ausencia de su hijo, al grado de que por momentos olvida y descuida al resto de ellos. El retrato que se hace de estos personajes pone en tela de juicio algunos de los estereotipos relacionados con la madre propuestos por la ideología desarrollada a lo largo del siglo XX por los medios de comunicación en masa, donde se dibuja a las madres mexicanas como personajes en constante tormento, aflicción y sufrimiento.

Y, si bien, Usigli retoma estas características en su ideal de madre, el propósito de la madre que sufre sólo tiene cabida para humanizarla y despojarla del aura divina que se le atribuye de manera innata. Es decir, para el dramaturgo no existe un aporte concreto si las madres sufren por sus omisiones y descuidos durante el ejercicio de la maternidad, tiene propósito en la medida en que esta condición ocurra en presente, en presencia de los hijos, como una muestra de arrepentimiento ante los errores cometidos y a tiempo para poder subsanarlos.

A pesar de abrir el diálogo al respecto y despojarla de idealismos, el dramaturgo imprime en las mujeres que siguen el mandato de la familia una carga social que las despersonaliza y se les deja de ver como seres individuales. Para el dramaturgo, la madre tiene el deber de dejar todo por su hijo, pues cualquier atisbo de egoísmo, resulta en detrimento de la soledad.

Así, los hijos de *Las madres* son el reflejo de sus propias progenitoras, donde sus conductas son reacción de aquellas que han tenido sus madres con ellos y que se perpetúan en la esfera pública. Por tanto, mientras Cata, Juana y el resto de las madres ven partir a sus hijos motivados por el impulso, sin importarles su formación

académica, su familia y su contexto, con el sacrificio y la humanidad de Julia, el resultado que se obtiene es un hijo consciente y reflexivo, sensible ante los problemas de los demás y con la capacidad de visualizar el futuro. Se vislumbra que Ricardo, el hijo de Julia, es el intelectual que va a revolucionar las letras mexicanas, no por un sentido innato, sino porque la educación que recibió fue distinta a la del resto de los niños, donde la falta de recursos para continuar sus estudios no representa una limitante en su formación, porque intuye que depende de él mismo la construcción del porvenir.

Finalmente, a partir de *La función de despedida* se retrata a la mujer madura que eligió la independencia para seguir sus anhelos profesionales, en lugar de formar una familia. Usigli da cuenta de su existencia sin negarla o censurarla, pues, aunque en *Las madres* critica con severidad los deseos femeninos, también considera que, precisamente por la convicción que requiere el ejercicio de la maternidad, no todas las mujeres deben seguir el mandato social.

Verónica Muro, el personaje principal de esta obra, representa para el dramaturgo un cambio en el entramado social del siglo XX, que requiere que ciertas mujeres se desempeñen de forma distinta en la sociedad, en un margen criticado pero legítimo donde es menester permitirles su independencia en beneficio de un bien mayor: el arte y el teatro. Sin embargo, el personaje de Verónica se muestra en un estado de crisis, que la lleva a cuestionarse sobre su elección de haber rechazado el matrimonio y la maternidad, que es mostrado como una especie de sacrificio necesario para profesionalizarse y convertirse en una primera actriz.

Es así como un personaje femenino que es construido desde una etapa de madurez refleja que la experiencia y el conocimiento únicamente se adquieren con el paso de los años, donde se necesita de una entrega total para construir un legado artístico y una trascendencia a partir de que sea compartido con las siguientes generaciones.

Considero que el aporte de Usigli en sus piezas sociales se encuentra en la documentación y cuestionamiento de las situaciones y cambios que ocurrían en su contexto, a partir de los cuales quiere llevar al lector a una reflexión sobre la construcción del proyecto de nación posrevolucionario, que no corresponde

exclusivamente a la clase política, sino en el que toda la sociedad forma parte. Por ello observa que las mujeres no son personajes pasivos dentro de la estructura social, sino que su participación tiene mayor peso y relevancia del que se había querido considerar.

Aunque su postura corresponda a un hombre de principios del siglo XX, a partir de la que mantiene la constante de la maternidad, o mejor dicho el cuidado por el otro, como un ejercicio fundamental en el desarrollo de las mujeres —literal o simbólico—, Usigli reconoce que la actividad de los personajes femeninos desde la esfera privada tiene eco en la pública; así, todo cambio que se desee lograr debe partir desde la base de la sociedad. El estudio de los personajes femeninos en la obra de Usigli demuestra que los estereotipos utilizados por el autor complejizan y dotan de profundidad no sólo las tramas, sino que responden al cuestionamiento sobre el quehacer femenino dentro de la sociedad. No sólo se tratan de historias a puerta cerrada, sino de situaciones que trascienden su microcosmos.

Sin duda, el que la propuesta artística de Usigli parta desde la representación de la realidad, permite ver a través de sus ojos las dinámicas sociales de su tiempo y los cambios que presencia, pese a la reticencia del mexicano. Así, su postura crítica permite visualizar los elementos dentro de la sociedad mexicana que no aportan a la construcción del México posrevolucionario y que, en la medida en que el mexicano no se cuestione ni reflexione al respecto, únicamente repetirá una y otra vez sus propias fallas.

Junto a estas consideraciones, se reafirma la complejidad de cada una de sus composiciones, donde a través del teatro Usigli sostiene un diálogo constante con otros intelectuales de su época, donde destaca *Jano es una muchacha* como un ejemplo llevado a escena de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, quien a su vez toma de *El gesticulador* la imagen de la hipocresía en el mexicano. Por lo tanto, aunque la obra de Usigli puede parecer que es independiente de otras propuestas, en todo momento el dramaturgo sostiene un diálogo con todo el contexto que lo rodea.

En tanto, en *La función de despedida* no se limita a construir una obra homenaje a Virginia Fábregas, sino que construye una comedia donde explora una

cuestión metateatral, donde desde el teatro discute sobre el teatro mismo, a través de la cual deja ver varias de las cuestiones que él considera no permiten que se desarrolle plenamente en el ambiente nacional.

Mientras que en *Las madres*, la serie de cuadros detallados que compone dejan entrever las distintas facetas y dificultades que trae consigo la Revolución mexicana en la vida cotidiana, donde explora los recursos que toma del movimiento muralista para poner en escena a detalle lo que vivieron las familias más desfavorecidas durante la lucha armada.

Hoy en día, al regresar a las obras usiglianias resulta abrumadora la vigencia que tienen pese a la distancia temporal, aunque la construcción que se hace de los personajes femeninos parte de una mirada masculina no obvia su participación al señalar la complejidad que se vive desde el núcleo familiar. La diversidad en su producción artística permite ver la realidad desde distintos ángulos y entender su propuesta de composición dramática, donde se encuentra en el teatro un medio ideal para discutir sobre los temas álgidos a nivel nacional.

Si bien este trabajo de investigación se centra en la discusión alrededor de los personajes femeninos y los cambios sociales que ellas viven, todavía quedan muchos temas por analizar a lo largo del trabajo de Usigli, que no se limita a su teatro, sino que se extiende a su actividad crítica, epistolar, narrativa, ensayística, lírica y a los proyectos que emprendió para construir una escena teatral en México. Sin contar que su archivo personal se encuentra dividido entre la Universidad de Miami, Oxford, Estados Unidos, y la que aún conservan sus herederos, seguramente permanecen escritos inéditos que sin duda ampliarían el panorama de su visión artística, así como de las relaciones culturales del siglo XX.

México le debe al “padre del teatro” el reconocimiento de su obra, su influencia y aportes a las letras nacionales como un acto de resistencia contra la falta de fascinación que el mismo Usigli señalaba dentro de sus trabajos, por lo que continuar con la investigación de su obra implica un acto de resistencia contra el olvido, que además requiere que desde la academia se mantenga un ejercicio de divulgación para que cada vez más lectores redescubran el proyecto de Rodolfo Usigli.

## BIBLIOGRAFÍA

- “*El gesticulador* plasma tragicomedia nacional” en CONARTE Nuevo León, México, 15 de enero de 2019. Consultado en: <https://conarte.org.mx/2019/01/15/el-gesticulador-plasma-tragicomedia-nacional/>
- “Historia de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro” en *Colegio de Literatura Dramática y Teatro*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2019. Consultado en: <http://teatro.filos.unam.mx/acerca-de-la-licenciatura/historia/>
- Aboites Aguilar, Luis. “El último tramo, 1929-2015” en *Nueva historia mínima de México*, 2a. ed., El Colegio de México, México, 2019, pp. 263-316.
- Badinter, Elisabeth. *¿Existe el amor maternal?*, Paidós, Barcelona, 1981.
- Beardsell, Peter R. “Los niveles de la verdad en *Corona de luz* de Rodolfo Usigli” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 12, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1983, pp. 13-28.
- Beauvoir, Simone de. *La vejez*, Debolsillo, Colombia, 2013.
- Burgos, Alonso. “A cien años de la polémica de 1925, ¿qué queda de las peleas literarias” en *Revista de la Universidad de México*, Cultura UNAM, México, Julio 2025. Consultado en: [https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/2ec8bb94-a274-4f3c-a207-ad2447a9515f/a-cien-anos-de-la-polemica-de-1925-que-queda-de-las-peleas-literarias?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR4zl4LhpUy103pTTjFzYKDBHuHhfGHOOnsaq1dX6mXuglPFU5V6DXme4muGcxQ\\_aem\\_U1\\_Pnk7HtXV8UTyu8SRgfA](https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/2ec8bb94-a274-4f3c-a207-ad2447a9515f/a-cien-anos-de-la-polemica-de-1925-que-queda-de-las-peleas-literarias?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR4zl4LhpUy103pTTjFzYKDBHuHhfGHOOnsaq1dX6mXuglPFU5V6DXme4muGcxQ_aem_U1_Pnk7HtXV8UTyu8SRgfA)
- Cano, Gabriela. “Sufragio femenino en el México posrevolucionario” en *La revolución de las mujeres*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2014, pp. 33-45.
- Casas Olloqui, Argentina. *Mi vida con Rodolfo Usigli. De secretaria a embajadora*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2001.

- Casique, Irene. "Factores de empoderamiento y protección de las mujeres contra la violencia" en *Revista mexicana de sociología*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales, vol. 72, núm. 1, enero-marzo, 2010, pp. 37-71.
- Chinchilla Sánchez, Kattia. "Jano: el dios de los inicios y el dios de las puertas" en *Revista de Filología y Lingüística*, vol. XXVI (1), Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2015, pp. 227-241.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, 9a. ed., Labor, España, 1992.
- Contreras Soto, Eduardo. *Historia mínima del teatro en México*, El Colegio de México, México, 2021.
- De la Parra, Teresa. "Influencia de las mujeres en el alma americana" en *Obra*, Ayacucho, Venezuela, 1982, pp. 471-528.
- De la Paz Reyes Díaz, Karina. "La mujer no hace milagros, en Casa del Lago" en *Universo. Sistema de noticias de la UV*, Dirección General de Comunicación Universitaria, Universidad Veracruzana, México, 1 de febrero de 2018. Consultado en: <https://www.uv.mx/prensa/cultura/la-mujer-no-hace-milagros-en-casa-del-lago/>
- De María y Campos, Armando. "*Jano es una muchacha* de Rodolfo Usigli, no apta para menores, llena la sala del Colón" en *Novedades*, México, 26 de junio de 1952. Consultada en línea en el Sistema de Información de la Crítica Teatral del CITRU, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura: [https://criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?ID=935](https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=935).
- \_\_\_\_\_. *Nacida para la gloria: Virginia Fábregas, una vida dedicada al teatro*, INBA-CITRU, México, 1995.
- Fuentes Ibarra, Guillermina. "Cronología de Rodolfo Usigli (17 de noviembre de 1905–18 de junio de 1979)" en *Rodolfo Usigli. Itinerario del intelectual y artista dramático*, INBA, México, 2011.
- García Peña, Ana Lidia. "La diva Virginia Fábregas: intersecciones entre su teatro y su vida, 1888-1950" en *Latin American Theatre Review*, vol. 51, núm. 2,

Center of Latin American Studies-University of Kansas, 2018, pp. 135-153.  
Consultado en: <https://dx.doi.org/10.1353/ltr.2018.0007>

Garrido, Esperanza. “La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica”,  
*Sophia. Colección de Filosofía de la Educación*, núm. 6, Universidad  
Politécnica Salesiana, Ecuador, 2009, pp. 53-72.

Gimeno de Flaquer, Concepción. *Madres de hombres célebres*, Madrid, 1895.

Gómez, Hilda Saray. “Usigli y el amor por la verdad. Entrevista a Luisa Josefina  
Hernández” en *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro: memoria de los  
homenajes a Rodolfo Usigli, 1990 y 1991*, CITRU/INBA, México, 1992,  
pp. 173-181

Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1989.

Hernández, Luisa Josefina. “Usigli y la enseñanza de teoría dramática” en *Rodolfo  
Usigli, ciudadano del teatro: memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli,  
1990 y 1991*, CITRU-INBA, México, 1992, pp. 43-45.

Iñaki Pérez Ibáñez, “Algunas (breves) reflexiones sobre el metateatro y la comedia  
áurea” en *De la comedia a que vamos / este ha sido el entremés. Estudios  
sobre el metateatro y la comedia áurea*, Iberoamericana, Madrid, 2023,  
pp. 7-18.

Kowzan, Tadeusz. *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI<sup>ème</sup> siècle*,  
L'Harmattan, Francia, 2006.

Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas,  
monjas, putas, presas y locas*, 2a. ed., Siglo XXI, México, 2015.

Layera, Ramón [ed.]. *Rodolfo Usigli. Itinerario del intelectual y artista dramático*,  
INBA, México, 2011.

Lotero, Oscar Raúl. “La Ilustración. Impacto de las nuevas ideas en América Latina”  
en *XV Congreso Nacional de Derecho Político. Derecho y política en la  
encrucijada: problemas y perspectivas*, Universidad Nacional de Córdoba-  
Asociación Argentina de Derecho Penal, Argentina, 2019.

- Méndez de Cuenca, Laura. "El decantado feminismo" en *Antología general*, Gobierno del Estado de México-El Colegio Mexiquense, México, 2021, pp. 299-304.
- Meyran, Daniel. "Usigli, 'El devorador de sueños'" en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2014. Consultado en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrv2c5>
- Ortiz Castañares, Alejandra. "La digitalización del archivo de Rodolfo Usigli ya comenzó, adelanta académico" en *La Jornada*, sección Cultura, México, jueves 16 de noviembre de 2016, p. 4.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Paz, Octavio. "Rodolfo Usigli en el teatro de la memoria" en Ramón Layera, *Rodolfo Usigli. Itinerario del intelectual y artista dramático*, INBA, México, 2011.
- \_\_\_\_\_. *El laberinto de la soledad*, 3ª. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- Peña Doria, Olga Martha. "Rodolfo Usigli y su relación con la primera generación de dramaturgas mexicanas" en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consultado en: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rodolfo-usigli-y-su-relacion-con-la-primera-generacion-de-dramaturgas-mexicanas/html/4f7f0e43-b1dd-44b7-90e4-c07afc6aa368\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rodolfo-usigli-y-su-relacion-con-la-primera-generacion-de-dramaturgas-mexicanas/html/4f7f0e43-b1dd-44b7-90e4-c07afc6aa368_2.html)
- Peredo, Mónica. "Usigli y la liberación del coloniaje cultural" en *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro: memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli, 1990 y 1991*, CITRU/INBA, México, 1992, pp. 189-194.
- Posadas Torrijos, Karina. "El prólogo como fundamento del proyecto artístico de *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli" en *Humanística. Revista de Estudios Críticos y Literarios*, Tecnológico de Monterrey, año 2, no. 2, México, 2021, pp. 33-47. En <https://www.humanistica.mx/index.php/humanistica/article/view/23/35>

- Ramírez Plancarte, Francisco. *La Ciudad de México durante la revolución constitucionalista*, Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2016.
- Rodríguez, Antonio. *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*, Thames and Hudson, Londres, 1970.
- Salvarezza, Leopoldo. *Psicogeriatría. Teoría y clínica*, Paidós, Argentina, 1999.
- Sánchez Muñoz, Cristina. “Genealogía de la vindicación” en *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*, Alianza, Madrid, 2001, pp. 17-74.
- Sanders, Nichole. “Las mujeres, el trabajo y la maternidad durante el milagro mexicano” en *¡A toda madre! Una mirada multidisciplinaria a las maternidades en México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad de Guanajuato, México, 2017, pp. 309-335.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Apología de Rodolfo Usigli. Las polaridades usiglianias*, Universidad de Guadalajara, México, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Teatro e historia. Parangón entre Buero Vallejo y Usigli*, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, México, 1992.
- Solana, Rafael. “Las madres de Rodolfo Usigli, dirige Luis G. Basurto” en *Siempre!*, 7 de marzo de 1973. En “Repositorio de críticas” del *Sistema de información de la crítica teatral*, CITRU-INBAL, México. Consultado el 14 de febrero de 2023 en: [https://criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?ID=6449](https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=6449).
- Tanck de Estrada, Dorothy (coord.) *Historia mínima de la educación en México*, El Colegio de México, México, 2019.
- Tuñón, Julia. “El lado oscuro de la maternidad en las pantallas fílmicas” en *¡A toda madre! Una mirada multidisciplinaria a las maternidades en México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad de Guanajuato, México, 2017, pp. 383-410.
- \_\_\_\_\_. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, El Colegio de México-IMCINE, México, 1998.

Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1989.

Urías Horcasitas, Beatriz. "Locura y criminalidad: degeneracionismo e higiene mental en México posrevolucionario, 1920-1940" en *De normas y transgresiones. Enfermedad y crimen en América Latina 1850-1950*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005, pp. 347-384.

Usigli Martínez, Nicole. "La vía" en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2013. Consultado en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch7262>

Usigli, Rodolfo. "Dos conversaciones con George Bernard Shaw" en *Corona de sombra*, Cuadernos americanos, México, 1947.

\_\_\_\_\_. *Anatomía del teatro*, UNAM, México, 2005.

\_\_\_\_\_. *El gesticulador y otras obras de teatro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo*, vol. II, Fondo de Cultura Económica, México, 1963.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo*, vol. III, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo*, vol. IV, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

\_\_\_\_\_. *La función social del escritor*, Paso de gato (Cuadernos de Ensayo Teatral, 28), México, 2018.

Usigli Martínez, Nicole. "La vía" en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2013. Consultado en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch7262>

Vargas Sánchez, Juan. "Psicología del hombre que ejerce violencia contra la pareja y la familia" en *El Cotidiano*, núm. 164, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, noviembre-diciembre, México, 2010, pp. 53-60.

Vevia Romero, Fernando Carlos. *La sociedad mexicana en el teatro de Rodolfo Usigli*, Universidad de Guadalajara, México, 1990.

White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, Barcelona, 2003.

Yuni, José Alberto y Claudio Urbano. “Envejecimiento y género: perspectivas teóricas y aproximaciones al envejecimiento femenino” en *Revista argentina de sociología*, vol. 6, núm. 10, Buenos Aires, junio 2008, pp. 151-169.