

## « UNA LECTURA DEL TIEMPO SOBRE EL TIEMPO » O EL TEATRO COMO MODELO SOCIOCRTICO DE LECTURA DE LA HISTORIA

*Daniel Meyran\**

### RESUMEN

El teatro es el lugar privilegiado para poner a prueba la historia y la representación de la historia y funciona como un “sociodrama”, en un acto sociocrítico y un proceso semiótico en busca de la significación. Es una práctica social cuyas leyes dinámicas revelan que no hay “genética textual” fuera de una inscripción del tiempo de la historia en el tiempo del texto teatral; sin embargo, el tiempo en el teatro es también un tiempo representado. En este trabajo propongo leer la historia en el teatro, a partir del caso del teatro mexicano, como modelo sociocrítico que nos ofrece una lectura privilegiada de la realidad en la medida en que los signos, liberados de las coacciones de la cotidianidad, se mueven y funcionan como un cristal con tal que el dramaturgo quiera respetar y utilizar su transparencia.

**Palabras clave:** teatro mexicano, teoría sociocrítica, teatrología.

### ABSTRACT

Theater act and a semiotic process in search of signification. It is a social practice whose dynamics reveals the absence of a “textual genetics” outside the inscription of historical time in the time of theatrical text. However, time in theater is also a represented time.

The present work proposes a reading of history in Theater by using the Mexican theater case as a socio-critical model which offers a privileged reading of reality, as the signs, freed from cotidian co-actions move and function like a crystal, as far as the dramatist respect and uses its transparency.

**Key Words:** Mexican theater, socio-critical theory, theaterology is the privileged place to test history and history representation. It works like a “socio-drama”, in a socio-critical

Desde que empecé mis trabajos de investigación sobre el teatro mexicano, el de Rodolfo Usigli en el caso particular, me di cuenta de lo que me parece ser una incongruencia a saber la riqueza de una producción teatral fecunda por todas partes en México y en el continente

americano frente a un descubrimiento enfermizo de ella por parte de la universidad europea, francesa en mi caso. Así que una vez doctorado, me esforcé en vulgarizarla y sobretodo en demostrar su presencia e importancia para la comprensión y la expresión de una cultura. Pues bien, el problema

---

\* Doctor, Director del CRILAUP, Universidad de Perpignan Via Domitia, Francia  
*Recepción: 27/3/08 - Aceptación: 15/5/08*

que se plantea es el devenir de la investigación en materia teatral frente a la novelesca en Francia y en Europa. Mi punto de vista ha sido y sigue siendo que permanecerá ella y se desarrollará, primero si se montan y representan obras de teatro mexicano e hispanoamericano en Europa<sup>1</sup>, segundo si se promueve su traducción: es un esfuerzo que ha empezado en Toulouse Le Mirail, con la colección « nouvelles scènes hispaniques » (Ramón Griffero, Roberto Cossa..., sigue con *Actes Sud* que publicó una antología de obras de teatro hispanoamericano en 1998 *Théâtre latino-américain contemporain 1940-1990*, en 1998, por parte de Osvaldo Obregon<sup>2</sup>; tercero, si se valoran las posibilidades del arte teatral como fuente para la historia y como campo de estudio, es decir si se dota la investigación teatral de una herramienta teórica que les sirven de modelo de lectura a los estudiosos.

Por ello, he propuesto abrir el camino teórico de una teatrología que lo compartiría con la narratología todavía omnipotente en el discurso literario como en el discurso teatral. El teatro a mi parecer es comunión más que comunicación, el teatro está hecho de un « soñar conjunto » entre profesionistas, público, comentaristas, historiadores, lectores, espectadores, reunidos para hablar el teatro y hablar del teatro. Esta teatrología que propongo, enfoca el fenómeno espectacular y el género teatral a partir de una semiología sintética, la semiótica de Charles Sanders Peirce<sup>3</sup> que es una sociocrítica y una fenomenología en la que el signo es a la vez lingüístico y extralingüístico, textual y visual como « algo que tiene lugar de algo para alguien bajo cualquier relación que sea » (Peirce : 2.228); una teatrología que cuestiona a la vez el signo advenido o producido y el proceso de este advenimiento o de esta producción. ¿Por qué? Porque el teatro es el espacio privilegiado para poner a prueba la historia y la representación de la historia. Entonces les propongo, como lo hago con mis estudiosos, leer la historia en el teatro, a partir del teatro, al través del teatro como un modelo semiótico, sociocrítico que nos ofrece una lectura privilegiada de la realidad en la medida en que los signos, liberados de las coacciones de la cotidianidad, se mueven y funcionan como un

« cristal » con tal que el dramaturgo quiera respetar y utilizar su transparencia, un pasaje hacia un más allá poético o social que le es semejante sin serle completamente idéntico, « ixiptlatl » en el pensamiento nahuatl « el que representa, el representante, el delegado ». A partir de ello todo es posible : historia, antihistoria, ucronía... ya que « todas las sociedades poseen una imagen del mundo... El tiempo es el depositario del sentido » según lo avanzaba Octavio Paz en *El signo y el Garabato*<sup>4</sup>.

Entonces, reflexionar sobre la representación de la historia en el escenario es ya de por sí un acto sociocrítico y un proceso semiótico en busca de la significación. Ya que el objeto cultural, como lo comenta Edmond Cros « n'a pas comme fonction de délivrer des messages. Il se dérobe donc à toute tentation que nous pourrions avoir de chercher à lui donner une signification, il ne signifie pas, il se contente de *Transcrire* »<sup>5</sup>. Y precisamente, es esta transcripción el objeto propio de la investigación sociocrítica. El teatro como texto y como representación es una práctica social cuyas leyes dinámicas revelan que no hay "genética textual" perceptible fuera de una inscripción del tiempo de la historia en el tiempo del texto teatral, sometida ella misma a una problematización que proviene del propio trabajo de la escritura.

En el teatro, si el espacio escénico es un pedazo del espacio en general, una pieza del mundo, recortado en el espacio « ordinario », el tiempo teatral por su parte es un pedazo de historia, recortado en el tiempo histórico, es también una duración que se recorta en el tiempo « vivido » por los actores y por los espectadores (de 125 a 160 minutos en las formas tradicionales), de todos modos un tiempo compartido, vivido en común. Sin embargo el tiempo en el teatro no es sólo eso, es también un tiempo representado, y hablar de « representación » del tiempo es hablar de las modalidades para pasar del objeto al signo, del referente histórico al producto, sabiendo que todo discurso, puesto que es una práctica social, cumple con un trabajo, transforma una materia, antes de la función como después, tanto por lo que se refiere a las condiciones de producción como por lo que se refiere a las condiciones de interpretación : una lectura del tiempo sobre el

tiempo. Así se desconstruye el proceso de producción « algo » que le ha sugerido un objeto en el mundo, « algo » que, al fin y al cabo, es el productor de sus condiciones « interpretantes », está presente en la mente del productor : « una mañana al afeitarme (1937 o 1938), evocará Usigli a propósito de *El Gesticulador*, surgió por aquella rendija de mi pensamiento el problema del hombre a quien el Stetson con el águila y la serpiente de oro hace general de división o sea ese tipo tan representativo de una larga etapa de la historia de México » (p. 125),<sup>6</sup>.

Vicente Leñero, en *Vivir del teatro*<sup>7</sup>, recuerda como se le vino a la mente la escritura de *El Juicio* (1971), por casualidad, marcando el trabajo del olvido, guardián de la memoria: « ... El interés (por el magnicidio León Toral ) se fue adormilando al paso de los años resurgió de pronto cuando encontré aquel libro (*El jurado de León Toral y la madre Conchita : lo que se dijo y no se dijo en el sensacional juicio, versión taquigráfica textual*) de pastas azules, heredado de la biblioteca de mi padre. Me pareció fascinante... El documento era una obra de teatro en bruto. Bastaba con sintetizar los interrogatorios y agregar acotaciones mínimas para convertirlo en una pieza dramática documental... » (p. 104).

Victor Hugo Rascón Banda, en la bitácora que acompaña la edición de *La Malinche*, dramaturgia en 37 escenas<sup>8</sup>, apunta la incidencia circunstancial de las condiciones de producción: « Jueves, 12 de Junio de 1997. De cómo aparece *La Malinche* en mi vida. Yo no la busco, Ella vino a mi en boca de Mario Espinosa, coordinador de teatro del INBA, quien me llama por teléfono para invitarme a escribir una obra sobre *La Malinche*, que será montada por Johann Kresnik. » (p. 153).

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

Por su parte el proceso de interpretación se presenta así : un existente, la función, producida por el autor, relevado por toda la maquinaria teatral (director, escenógrafo, actores, tramoyistas...) está presente en la mente del espectador.

Pero, una vez apagadas las luces, una vez levantado el telón, es otra cosa lo que está presente, convención teatral obliga. El tiempo histórico convocado se vuelve entonces tiempo del teatro y forma parte del ámbito del pensamiento y el espectador tiene plenamente conciencia de ello : he aquí todo el juego y el arte del teatro. He aquí como el dramaturgo teatraliza la realidad representada, utilizando la metáfora de la vida como teatro, esto no es nuevo pero sí que es esencial. La historia que se cuenta en el teatro, en el lugar escénico no es la historia sino una representación de la historia, una ilusión de la historia, un discurso sobre la historia. No obstante aquí es donde se establece la relación entre el espectador y la vida social, aquí es donde se estimula la curiosidad del espectador, aquí es donde empieza la « Revolución », y es lo que hace la fuerza subversiva del teatro, su poder de fascinación. Así el documento ha entrado en la « era de la sospecha » : se lo pesa, se lo critica, se lo analiza en sus componentes semánticos y desde un punto de vista semiótica, psíquico, incluso psicoanalítico o antropológico.

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

Intento con ello repetir que la historia informa pero no explica nada, si la palabra explicar tiene algún sentido, y que hay tanta historicidad en la literatura y en el teatro como teatralidad o literaridad en la historia. Esto es, en todo caso, mi punto de partida, en la medida en que, como todo proceso de producción-interpretación, la historia es representación, no se manifiesta sino al través del « interpretante » como constante en el proceso de elaboración de la significación, se funda entonces, en el « acontecer », en la « acción », en el « discurso »<sup>9</sup>. Sólo el discurso, y no la lengua, se dirige a alguien y es el fundamento de toda comunicación. En este sentido me apoyo en dos postulados semióticos que caracterizan la representación icónica y el poder de la imagen:

- 1) Ninguna comunicación es posible sin iconicidad. El objeto (sea en la vida diaria, en la literatura, en el teatro o en la historia)

sólo existe a través del signo que produce y del que es producto. Recordemos a O. Paz:

- “El objeto, aquello que se presenta a los ojos o a la imaginación, nunca aparece tal cual es. La forma de aparición es la presencia, es la representación. El ser es invisible y estamos condenados a verlo a través de una vestidura tejida de símbolos »<sup>10</sup>.

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

Aquellos dos postulados vienen atestados en la historia de las culturas y de las mentalidades, desde Platon y *El Cratilo* hasta Peirce, Eco y otros... pero organizan también el pensamiento nahuatl.

Por estas razones me parece obvio que, en cualquier tipo de cultura, lo que significa la historia es la historicidad, como lo que significa el teatro es la teatralidad, la huella, la marca, la impronta o el signo que deja la acción de los hombres y de las cosas cuando contribuye a la emergencia de tales configuraciones que se convierten en documentos de la acción humana (Ricoeur, 1986).

Rodolfo Obregón escribía con razón en *Repertorio* (1994):

« México es un país obsesionado con su historia, y esta obsesión difícilmente puede exponerse en un sitio más adecuado que el escenario »<sup>11</sup>.

¿Qué es la historia, entonces? Para la mayoría de nosotros, la historia consiste, en cierta forma, en la reconstitución del pasado por los que están vivos. Aparece como memoria colectiva, produciendo signos de pertenencia, anclajes, raíces y al mismo tiempo destruyendo los mitos. Se encuentra al contacto de la emoción personal, al contacto de la ciencia y al contacto de las conciencias individuales y colectivas. Todo es objeto

de la historia que desconoce cualquier frontera cronológica o disciplinaria y toda disciplina tiene su historia y sus historiadores, ¿no se habla acaso de historia de las ciencias, de historia natural, de historia de las cosas, de historia del teatro? Hacer historia no es exclusivo ya del historiador de formación.

Leer textos, analizarlos, representarlos es necesariamente interesarse por la historia. Parece entonces que la razón de ser del historiador de hoy radica en la aprehensión metodológica y crítica que intenta de la interacción entre « las » historias, es decir, la relación que la historia y las historias observan con el imaginario, en la tentativa de reconstrucción de la memoria, esa amplia « red de agujeros »<sup>12</sup> pero red de solidaridad y de ayuda recíproca que se sustituye a la ausencia de huella escrita, de documento. ¿No se aproxima así al historiador, al dramaturgo, al poeta? Paul Veyne, historiador francés de la escuela de los Anales, da testimonio de ello en su famoso ensayo *Cómo se escribe la historia* (1971):

« ¿Qué es pues la historia ? ¿Qué hacen los historiadores de Tucídides a Marc Bloch o Max Weber, en cuanto sacan la nariz de sus documentos y proceden a la « síntesis » ? Desde hace 2 200 años los historiadores relatan acontecimientos verdaderos que tienen por actor al hombre ; la historia es una novela verídica »<sup>13</sup>.

Ricoeur hablará de « relato verídico » y Jean Pierre Faye de « narración ». Rodolfo Usigli, Celestino Grotziza, Salvador Novo, Vicente Leñero, Juan Tovar, Victor Hugo Rascón Banda, Jaime Chabaud, Flavio Gonzalez Mello... ¿Son por lo tanto historiadores?

« De fábulas se alimenta la Gran Historia, no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a las gentes de acá porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llamamos fabuloso todo lo que es remoto, irracional, situado en el ayer : marcó el indiano una pausa, no entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso... »<sup>14</sup>.

Así se expresa el poeta-novelisto-musicólogo y aprendiz de dramaturgo Alejo Carpentier y no está, por lo tanto, tan alejado del historiador de la « Escuela de los Anales », en busca de reconstrucción de la memoria histórica, en la medida

en que la memoria, con su soporte el recuerdo, « es un plasma del alma, es siempre creadora, espermiática, pues memorizamos desde la raíz de la especie » aprueba Lezama Lima<sup>15</sup>. La memoria en el teatro puede salvar al pasado, pero sólo para servir tanto al presente como el futuro. Ya Rodolfo Usigli « En el Gran Teatro del Nuevo Mundo » en 1950 había incidido en ello, afirmando y demostrándolo en su obra, diciendo que: « *El teatro es el arte que consiste en recordar con ayuda de la imaginación* »<sup>16</sup>.

Cuando el filósofo francés Henri Bergson entre 1903 y 1923, en *El pensamiento y lo movido*<sup>17</sup>, evoca la acción del futuro sobre el pasado y apunta el papel del historiador, sugiere que el hecho, el suceso histórico es aquello que lo hace ser y da la prueba de la modernidad de confrontar los tiempos por medio de la escritura:

« En cuanto ese historiador (del futuro) considere nuestro presente, buscará sobre todo en él la explicación de su propio presente y más precisamente, de aquello que en su presente resulte novedoso »<sup>18</sup>.

El discurso teatral ofrece un modelo de tal lectura y Usigli lo pone en práctica:

« He inventado, en Erasmo Ramírez, a un historiador mexicano que busca en el presente la razón del pasado : que conoce todas las fechas pero que sabe que todos los números son convertibles y no inmutables »<sup>19</sup>.

La perspectiva usigliana hizo escuela en la dramaturgia mexicana, entre otros notamos a Elena Garro, con *Felipe Angeles* (1978), a Vicente Leñero, con *Martirio de Morelos* (1981), a Juan Tovar con *La Madrugada* (1979), *Las Adoraciones* (1983-1993), *Manga de Clavo* (con Beatriz Navaro) (1985), *Fort Bliss* (1992)... él echa una nueva mirada a lo que llama « la anti-historia de lo inmediato » y escribe al principio de *La Madrugada*, dramatizando el asesinato de Pancho Villa:

« Representar el pasado es repasar el presente. Contamos historias viejas por ir corriendo la nueva, como la máscara nos otorga cara con qué mirarnos a la luz del sol que es otro cada día. Vámonos recio, pues, desde el filo del alba hasta la sombra más corta, contándole a la tierra a ver si se recuerda »<sup>20</sup>.

Entonces Pancho Villa, o más bien el mito de Pancho Villa, General de la División del Norte, invade el espacio escénico a través de las palabras del coro de los campesinos, nombrado y llamado por los campesinos en un corrido que muestra al espectador a la vez la tradición oral y la historia. Se desconstruye el mito de Pancho Villa y es un procedimiento que más tarde (1992) utilizará Sabina Berman *Entre Villa y una mujer desnuda*<sup>21</sup>.

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

« Los hechos están dados ; de ellos partimos, seleccionándolos, estructurándolos, articulándolos, armamos la trama, la nueva versión de la historia. Luego para que la historia reviva es preciso que haya gente que la viva, y ahí es donde llegamos al alma de los hechos : en la creación de personajes, que viene a ser esto de imaginarlos : intuirlos, actuarlos, serlos de alguna manera, darles vida ; crearlos a nuestra íntima semejanza, para que alguna verdad haya y el tinglado se sostenga »<sup>22</sup>.

Habría muchos otros dramaturgos que añadir a este movimiento de revisitación de la historia por el ojo teatral, sólo nombraré a Ignacio Solares con *El Jefe Máximo* y *El Gran Elector*, piezas ucrónicas que parten de acontecimientos hipotéticos del pasado revolucionario para mejor leer la circunstancia presente de México en los años 1993-1994.

Y más cerca aún pondré de realce a Jaime Chabaud o a Flavio González Mello que sondean el archivo de la nación y la memoria histórica para sacar su material dramático y mostrar que el presente tiene su explicación en el pasado, que al fin y al cabo la corrupción, la locura del poder, los abusos, las intrigas siguen en la actualidad. Pienso en *Qué viva Cristo Rey* (1992) de Jaime Chabaud y *Lascuraín o la brevedad del poder* (2002), donde Flavio González Mello evoca los cuarenta y cinco días que Pedro Lascuraín Paredes duró al poder antes de nombrar a Victoriano Huerta, secretario de gobernación y entregarle su renuncia en febrero de 1913, obra dedicada a su abuelo

Alberto González Solís, «fotógrafo y testigo de la decena trágica», otra recuperación de la memoria porque según lo escribe Chabaud «el teatro posee la virtud de leer el futuro»<sup>23</sup>.

Ambos nos ofrecen hoy una nueva mirada sobre la historia en el teatro, rindiendo, de cierta manera, homenaje a lo que ya Usigli asentaba en el primer prólogo a *Corona de Luz* en 1964: «Yo quiero servir al teatro y servir a la historia siguiendo mi criterio de que la historia no es ayer sino hoy mañana siempre»<sup>24</sup>. Así el espacio teatral es invadido por las grandes tendencias del espacio social cuyo mensajero e intérprete no es otro más que el espectador a la vez motivado por el espectáculo y motivador para éste.

Ya comprenderán ustedes por qué el teatro puede utilizarse en la investigación, en los estudios mexicanistas como modelo de lectura de la historia, es decir de la cultura mexicana, hispanoamericana. Sólo es cuestión de dotarla, esta lectura, de una formalización, ya les he hablado del aporte de la semiótica de Peirce como herramienta sociocrítica. De ella destacan los signos de la representación, entre ellos el potente «interpretante» que lo anima todo. El interpretante permite relacionar el signo con su objeto, es el que permite la interpretación, es decir la significación, por parte del espectador. Me parece que, antes de enfocar la recepción para mejor comprender la contextualidad de las reacciones del verdadero público, es interesante plantear, con los estudiosos en materia de investigación teatral, la problemática de un «interpretante» modelo que animaría a un espectador-modelo, un como «arquiespectador» que no sería la suma de los espectadores reales, sino más bien una construcción intelectual, estrictamente teórica e hipotética. Su razón de ser estribaría en su utilidad, en su carácter operatorio para medir la distancia entre la historia y su representación en el lugar escénico.

Este «arquiespectador» poseería cierta competencia cultural para leer el espectáculo teatral. Ciertamente es que sus reacciones no pueden reducirse a un denominador común y dependen de sus motivaciones sociales, políticas, ideológicas, históricas o estéticas dentro de la sociedad en la que la obra teatral ha sido producida. Consciente

de la dificultad de concebir este modelo por parte de jóvenes estudiosos franceses, que se dedican al conocimiento del teatro y de la cultura mexicanas propongo una serie de elementos que se inspiran de Cros, de Peirce y de los trabajos de Riffaterre (*Ensayos de Estilística Estructural*, 1971) por una parte y de los de Wayne C. Booth (*The Rhetoric of Fiction*, Chicago University 1961) por otra. Contemplo así una tipología con 5 elementos que determinan la distancia estética:

1. Elementos escénicos: dependen de la exigencia de la intriga. Se considera el reparto de las funciones y de los roles así como de las convenciones y de los códigos que dependen del género dramático: *dramatis personae*...
2. Elementos cognitivos: los juicios que los personajes emiten sobre los hechos, sobre su aprehensión de la verdad...
3. Elementos de «focalización interna»<sup>25</sup>: lo que el texto nos permite leer de la motivación y de la psicología de los personajes.
4. Elementos cualitativos: lo que revela la coherencia dramática de los personajes.
5. Elementos afectivos, ideológicos...: lo que permite la simpatía, la antipatía que el espectador experimenta con los personajes.

Este quinto elemento es el más importante, es el que permite ver funcionar el interpretante de cada espectador en su inmediatez, en su dinamismo, en su finalidad.

Sin olvidar que, de todos modos, será el conocimiento del contexto el que determinará las condiciones de posibilidad de estos elementos, es decir su relatividad o su veracidad. Sólo es un modelo, una propuesta de lectura con los ojos y con los oídos pero así entramos en la escritura de la historia, en la representación y, *poco a poco, nos damos cuenta de que contrariamente a la imagen que se suele dar oficialmente de la cultura, ella se define como un espacio/tiempo (cronotopos) que sufre modelizaciones y rectificaciones periódicas igual que la historia que la orienta, y se fundamenta sobre una herencia menos auténtica de lo que se pretende*. Un ejemplo es la representación contemporánea del mundo prehispánico y de

la colonia en el teatro mexicano y el desencadenamiento de pasiones que sigue provocando todavía hoy : pienso en los escándalos después de la puesta de *La Malinche* de Victor Hugo Rascón Banda por el director austriaco Johann Kresnik en diciembre de 1998, como lo había sido antes la de *La Noche* de Hernán Cortés de Leñero por Luis de Tavira en 1990, o la de *Todos los gatos son pardos* de Fuentes en 1969, de *Coroma de Fuego* de Usigli en 1960, de *Moctezuma II* de Sergio Magaña en 1953...etc.

Tiene toda razón Usigli « sólo la imaginación puede tratar teatralmente un tema histórico »<sup>26</sup>. Así en pleno corazón de nuestra historia, de la historia mexicana en el caso particular, existe una rica herencia artística, desconocida de nosotros en su gran parte. Es un espejo en el que podemos mirarnos y en el cual nos sorprende ver qué cara tenemos. Una cara menos nacional de lo que pensábamos y más pluricultural, intercultural. He aquí el teatro, en aquella confrontación temporal y espacial en la que el imaginario social en su tentativa de representación de lo real se pone en escena como pensamiento mestizo, afirmando su herencia patrimonial y su interculturalidad. Además el lazo que une el teatro con la historia se percibe de manera muy clara al observar en la propia forma en la que el teatro aparece, cuando lo vemos moldear su propio espacio escénico como un auténtico ojo social. El escenario es un sitio físico y concreto, un espacio en que la historia aparece y se construye, donde la teatralidad se hace historicidad y vice-versa.

Quisiera terminar citando a Edmond Cros que plantea, un gran sutileza, como siempre, el problema de la modernidad que transcribe por y en construcciones poéticas y sistemas semióticos, el proceso complejo durante el cual la interiorización por el sujeto cultural de sus propios desfases y de sus consecuencias actúa sobre el imaginario social y moldea sus representaciones:

« Ce qui interesse la sociocritique, dit-il, au premier chef, c'est l'incorporation de l'histoire dans l'espace imaginaire multidimensionnel du sujet culturel, telle qu'elle se manifeste dans l'objet étudié. Il ne s'agit pas de l'histoire événementielle d'ailleurs, mais, au contraire, des enjeux majeurs d'une société considérée à un moment déterminé du processus

historique, enjeux qui se manifestent suivant des modes spécifiques, dans la production discursive correspondante (...). L'intérêt que je porte ainsi à « la lecture du temps sur le temps », c'est-à-dire à la lecture présente sur le temps présent, ne nous fait pas oublier que d'autres temps historiques restent inscrits aux cinq niveaux matériels de l'objet, qu'il s'agisse de la matière langagière ou des tracés sémiotiques constitutifs des modélisations (...)»<sup>27</sup>.

## Notas

- 1 Usigli, Rodolfo. 2004. *El Gesticulador*, Madrid, Cátedra, 256 p. (édit. introduction et notes de Daniel Meyran) ; Berman, Sabina. 2005. *Molière*, Paris, Le Miroir qui fume, (trad. de Christilla Vasserot, préface de Daniel Meyran).
- 2 Obregón, Osvaldo. 1998. *anthologie du théâtre latino-américain contemporain : 1940 – 1990*, Arles, Actes Sud.
- 3 Meyran, Daniel. 1978. *El discurso teatral de Rodolfo Usigli : del signo al discurso*, México, IFAL/CITRU, 1993. (Aplicación de la teoría de Ch. S. Peirce al teatro de R. Usigli). Véase Peirce, Ch. Sanders, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil. Véase Meyran, Daniel. 2002. « teatrología y género teatral », in *Imagen del teatro*, Buenos Aires, Galerna, p. 45-60.
- 4 Paz, Octavio, *El signo y el garabato*, México, J. Mortiz, 1973.
- 5 Cros, Edmond. 2003. *La Sociocritique*, l'Harmattan, p. 184, (coll. Pour Comprendre).
- 6 Usigli, Rodolfo. 1979. « Gaceta de Clausura de *El Gesticulador* », *Teatro Completo III*, México, FCE, p. 536.
- 7 Leñero, Vicente. 1982. *Vivir del Teatro*, México, J. Mortiz, p. 104.
- 8 Rascon Banda, Victor Hugo. 2000. *La Malinche*, Madrid, Plaza y Janés, p. 153.
- 9 Véase Ricoeur, Paul. 1986. *Essais d'Herméneutique II, du texte à l'action*, Paris : Seuil.
- 10 Paz, Octavio, *op. cit.*, 1973.
- 11 Obregón, Rodolfo. 1994. « Qué viva Cristo Rey... y la Tradición del teatro histórico mexicano » *Repertorio*, Querétaro, n° 32, p. 47.
- 12 1985. « Poema anónimo de Tlatelolco » in Angel María, Garibay, *Poesía hispanoamericana Colonial*, Antología, Madrid: Alhambra.

- 13 Veyne, Paul. 1971. *Comment on écrit l'histoire*, Paris: Seuil.
- 14 Carpentier, Alejo. 1974. *Concierto Barroco*, México : S. XXI.
- 15 Lezama, Lima, José. 1969. *La expresión americana*, Santiago de Chile, edit. Sudamericana..
- 16 Usigli, Rodolfo, "El gran teatro del nuevo mundo", *Teatro completo III*, éd. cit.
- 17 Bergson, Henri. 1962. *La pensée et le mouvant*, Paris : PUF.
- 18 *Idem*.
- 19 Usigli, Rodolfo. 1972. *Las tres Coronas*, México : Porrúa.
- 20 Tovar, Juan. 1986. *La Madrugada*, en *Las Adoraciones y otras piezas*, México, Lecturas mexicanas.
- 21 Berman, Sabina. 1992. *Entre Villa y una mujer desnuda*, México : SOGEM.
- 22 Tovar, Juan. 1994. « El alma de las hechas », *Repertorio*, Querétaro, n° 32, p. 32.
- 23 Chabaud, Jaime. 2004. « Todas las ocasiones para informar en mi contra », *Un viaje sin fin, Teatro mexicano hoy*, Madrid, Vervuert, Iberoamericana, p. 205.
- 24 Usigli, Rodolfo. 1972. *Las Tres Coronas*, México: Porrúa..
- 25 Pido prestado la fórmula a Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1982.
- 26 Usigli, Rodolfo, *op. cit.*
- 27 Cros, Edmond, *op. cit.*