

## Un estudio sobre el chantaje en tres piezas de Rodolfo Usigli: hegemonía, desinformación y gubernamentalidad.

### A study on blackmail in three pieces by Rodolfo Usigli: hegemony, disinformation and governmentality.

Jesús Santiago Said Ortega Camacho

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco (MÉXICO)

CE: antonszandor999@outlook.com

ID ORCID: 0000-0001-6323-0100



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Recepción: 22/03/2021

Revisión: 16/04/2021

Aprobación: 18/05/2021

#### Resumen:

En el presente trabajo se analizan tres piezas de Rodolfo Usigli (*El niño y la niebla*, *Estado de secreto* y *Mientras amemos*) bajo la perspectiva del chantaje que impulsa la confrontación de dos fuerzas axiológicas que son la verdad y la mentira; sin embargo, no se trata sólo de dos antagonismos que determinan la temática de su teatro, sino además son dos términos cuya confrontación construye la estructura de la mayor parte de sus dramas. Esta confrontación entre verdad y mentira Rodolfo Usigli la maneja desde distintas aristas, como es la desinformación, la obediencia a la autoridad y la gubernamentalidad.

**Palabras clave:** Verdad. Mentira. Chantaje. Sumisión. Información. Discurso. Hegemonía.

#### Abstract:

In the present work, three pieces by Rodolfo Usigli (*El niño y la niebla*, *Estado de secreto* y *Mientras amemos*) are analyzed from the perspective of blackmail that drives the confrontation of two axiological forces that are truth and lies; However, it is not only about two antagonisms that determine the theme of his theater, but they are also two terms whose confrontation builds the structure of most of his dramas. Rodolfo Usigli handles this confrontation between truth and lies from different angles, such as disinformation, obedience to authority and governmentality.

**Keywords:** Truth. Lie. Blackmail. Submission. Information. Speech. Hegemony.

El chantaje es una forma que asume la verdad en ciertos dramas de Usigli. Para esto nos valemos de diversas ideas de Michel Foucault, el cual plantea que el ejercicio del discurso es a la vez ejercicio del poder. De este modo, la verdad se convierte en un objeto de valor (incluso en un arma) para los personajes. En piezas como *El niño y la niebla*, *Estado de secreto* y *Mientras amemos*, el personaje que tiene más acceso a la verdad utiliza su saber para gobernar a los demás. Así, existen personajes subordinantes y subordinados, dado que los primeros utilizan la verdad como dispositivo para controlar el comportamiento de los otros y gobernarlos para sus propios fines. El chantaje consiste en una verdad que resulta incómoda, perturbadora o peligrosa para el personaje subordinado, y para el personaje subordinante resulta útil, valiosa y poderosa. De esta manera, la verdad se convierte en un dispositivo de poder en manos de un personaje que ejerce dicho dominio a través de una relación entre saber-poder. Es el conocimiento de la verdad el que otorga la hegemonía al personaje y coloca en una posición de sumisión y obediencia al subordinado. Incluso, dentro de esta forma de la verdad en el teatro de Usigli, podemos agregar una sub-forma que es la obediencia.

El chantaje sirve como una herramienta para el ejercicio del poder a través del uso de la verdad como arma contra los demás. De esta manera, el ejercicio del poder que ejercen ciertos personajes sobre otros está ligado al uso que hacen de la verdad para gobernar, dirigir, manipular y controlar el comportamiento de los otros. El presente trabajo está destinado a examinar tres piezas de Usigli en las que se manifiesta esta forma de la verdad, explico las particularidades de cada chantaje presente en cada pieza, explico qué factores intervienen en el uso de la verdad como arma de control del comportamiento y, de la misma manera, postulo un nuevo modelo actancial que responde a las funciones que desempeñan los personajes con respecto a la búsqueda de la verdad.

*Estado de secreto* es una pieza que hace evidente el juego entre verdad y mentira que se manifiesta de diferentes formas. Podemos iniciar con el chantaje como la forma de la verdad más inmediata en esta obra. El chantaje que lleva a cabo Ildefonso Suárez N. hacia aquellos que se oponen a sus ambiciones presupone un ejercicio y control de la verdad, que de la misma manera es un ejercicio del poder. Ildefonso es el único personaje de la obra que tiene un dominio absoluto de la verdad –un conjunto de conocimientos sobre las actividades licenciosas de los políticos mexicanos– lo que conlleva a tener un dominio de sus vidas.

Este chantaje que ejerce Poncho lo establece en una hegemonía, al igual que lo advertimos con Marta en *El niño y la niebla*. El arte de gobernar que ejerce Poncho se da en una relación de saber-poder destinado a gobernar la conducta de quienes lo rodean y también de fabricar realidades y construir verdades sociales que todos aceptan. Los personajes de *Estado de secreto* se encuentran subordinados a Poncho, el único personaje que controla la verdad y tiene la facultad de transformarla. La verdad obedece a sus intereses, por lo que él es un individuo que va más allá del poder del Estado, y su arma más poderosa es la verdad materializada en chantaje.

La construcción de la verdad en *Estado de secreto* acata también a lo que es del orden público y del orden privado. La verdad mantiene su valor en tanto se conserva oculta ante los demás, por lo que no debe ser revelada. En lugar de un acto veraz, se ofrece una construcción de la misma. Poncho no sólo usurpa (o manipula) el discurso de los demás, sino que lo transforma a su favor para crear una realidad que pasa de ser individual a ser colectiva –por ejemplo, el hecho de que él se crea efectivamente escritor y quiera ingresar como miembro de la Academia de la Lengua, cuando en realidad extorsiona a Sócrates Gutiérrez con meterlo a la cárcel si no le vende los derechos de su libro–.

Ildefonso Suárez N. es un personaje que realmente cree en sus mentiras, pero que en su subjetividad son verdades, y al tener el poder de manipular las acciones de los demás, no duda en convertir su mentira individual en una verdad colectiva.

De buen comienzo, el eje de lo público y lo secreto en *El niño y la niebla* se presenta en dos clasificaciones sobre los personajes: el sector de los ignorantes, que son Guillermo y Daniel, y el sector de los mentirosos, estos son Marta y Mauricio. La articulación de la obra se ejerce atando cabos sueltos. Este ajuste se manifiesta a través de los personajes clasificados funcionalmente como “testigos”.

De entrada comenzaremos con el examen de ciertas particularidades de la obra que tienen que ver con el manejo de la verdad. Una primera particularidad es la forma en la que la misma obra oculta la verdad al lector. Casi al final del primer acto, Marta le confiesa a Mauricio que en realidad no ama a su hijo Daniel porque éste le resulta un duplicado de su esposo Guillermo. Podría parecer que en las piezas de Usigli la verdad y la mentira están exteriorizadas a los ojos del lector; sin embargo no es así. Existen momentos en los que Usigli decide esconder al propio lector la verdad. Como en este caso, cuando Marta le confiesa a Mauricio que no ama a su hijo porque le resulta un duplicado de su esposo Guillermo, en realidad no dice la verdad, más exactamente la encubre al propio Mauricio y a nosotros como lectores. Éste

es un aspecto importante de resaltar, ya que podría pensarse que la verdad en las piezas de Usigli sólo está oculta para los personajes y no así para el lector. No obstante, la mecánica de la mentira en Usigli está articulada de tal manera que la verdad es revelada tanto a los personajes como al lector al final de la pieza.

La relación entre poder y verdad, para Foucault, se da en un ejercicio del poder a partir de la manifestación de la verdad, es decir, en un gobierno de los hombres por la verdad. Foucault evidencia la preocupación del tirano por inscribir el ejercicio de su poder en esa manifestación de verdad y justificar de tal forma sus abusos de poder en los términos mismos del orden del mundo. Primero, esa verdad, cuya manifestación acompaña el ejercicio del poder, desborda con amplitud los conocimientos que son útiles para el gobierno. Segundo, la manera como esa verdad se manifiesta no es del todo del orden del conocimiento formado, acumulado, centralizado o utilizado. Al ejercicio del poder, en griego, se le llama “hegemonía”.

[...] la hegemonía es el hecho de encontrarse a la cabeza de los otros, conducirlos y conducir en cierta forma su conducta— diré: es probable que no haya ninguna hegemonía que pueda ejercerse sin algo parecido a una aleturgia<sup>1</sup>. Esto para decir, de una manera bárbara y complicada, que lo que llamamos conocimiento, es decir, la producción de la verdad en la conciencia de los individuos mediante procedimientos lógico-experimentales, no es después de todo sino una de las formas posibles de la aleturgia. La ciencia, el conocimiento objetivo, no es sino uno de los casos posibles de todas esas formas a través de las cuales se puede manifestar lo verdadero. (Foucault, 2014, pp. 24 y 25).

No hay hegemonía sin algo parecido a los rituales o formas de manifestación de la verdad; no hay hegemonía sin “aleturgia”, un arte de gobernar que dio lugar a unos cuantos conocimientos objetivos que son los conocimientos de la economía política, la sociología y la demografía. Foucault plantea la relación saber-poder al explicar los mecanismos y procedimientos destinados a conducir a los hombres y dirigir su conducta. Para Foucault, el arte de gobernar y el juego de la verdad no son independientes uno de otro. No se puede gobernar sin entrar de una manera u otra en el juego de la verdad. La primera forma, la más antigua, es la idea de que no puede haber gobierno si quienes gobiernan no ajustan sus acciones a un

---

<sup>1</sup> Heráclides, gramático griego de los siglos III o IV, usa el adjetivo *ἀληθουργός* para decir que alguien dice la verdad (que actúa francamente). Foucault designa a la palabra “aleturgia” como la manifestación pura de lo verdadero: “si a partir de *ἀληθουργός* forjamos la palabra ficticia *alethourgía*, aleturgia, podríamos llamar “aleturgia” al conjunto de los procedimientos posibles, verbales o no, por los cuales se saca a la luz lo que se postula como verdadero en oposición a lo falso, lo oculto, lo indecible, lo imprevisible, el olvido, y decir que no hay ejercicio del poder sin algo parecido a una aleturgia.” (Foucault, 2014, p. 24)

conjunto de conocimientos verdaderos, que no sólo dependen de la sabiduría en general o de la razón a secas, sino de una estructura racional que es propia de un dominio de objetos posibles, y que es el Estado. En *El niño y la niebla* se observa un gobierno de los hombres por la verdad, una hegemonía ejercida por el personaje con más conocimientos. Esta hegemonía se manifiesta a través de la subordinación de los personajes a partir de la verdad.

Ya tenemos una clasificación con respecto a esto acerca de los personajes ignorantes y personajes mentirosos. Con respecto a ello se puede esquematizar la forma en la que la verdad, que se encuentra en el interior de Marta, subordina a Guillermo y a Mauricio. Marta es el personaje que tiene más conocimiento acerca de los hechos enigmáticos de la pieza, y entiéndase por hechos enigmáticos a ciertas cuestiones que los demás personajes desean saber acerca de sus intereses. Al ser Marta el personaje con más conocimiento útil, es a la vez el personaje que subordina a los otros. En este caso, Guillermo, Mauricio y Daniel son los personajes subordinados a ella. Guillermo está subordinado por Marta porque él desea saber la verdad acerca de la muerte de Daniel y Marta es la única que lo sabe. Mauricio, aunque recibe información directa de Marta, desconoce ciertos aspectos de la subjetividad de su amante; por otro lado, las decisiones de Mauricio están atadas a las opiniones de Marta. También los personajes que podrían resultar menos relevantes en la obra, como la vieja criada Jacinta, el profesor Benítez o Felipe, el niño amigo de Daniel, cumplen la función del testigo, de aquel que utiliza su discurso para revelar una verdad. La palabra del testigo es la que modifica la subjetividad de los personajes ignorantes, en este caso Guillermo, y enjuicia las acciones u omisiones (el hecho de negarse a hablar) de los personajes mentirosos: Marta y Mauricio. Este es un aspecto recurrente en las obras de Usigli, pues la verdad es utilizada por los personajes como un objeto de dominación, de lucro, de amenaza y de medio para lograr fines egoístas; no obstante, la verdad es también aquella fuerza a la que se enfrentan estos mismos personajes, es una fuerza que los supera y los conduce a la destrucción. Los personajes luchan por disfrazarla, evadirla e incluso eliminarla; sin embargo, la verdad persiste en sus subjetividades. La verdad en las piezas de Usigli es, por decirlo así, un dios que dicta sentencias y que es ineludible.

En la pieza *El niño y la niebla*, dentro de los personajes subordinados, existen subordinaciones entre ellos, pues Mauricio, subordinado de Marta, es, no obstante, el que tiene más conocimiento que Guillermo, y subordina a éste mediante el engaño. Al principio Mauricio aparece como un hipócrita que oculta el romance que tiene con la esposa de Guillermo. Este último nos resulta entartufado, pues cree que



Mauricio es su amigo e incluso le pide consejos acerca de ir a la Ciudad de México y también consejos con respecto a su matrimonio. Al final de la pieza, cuando Guillermo sabe del adulterio, le pregunta a Marta y a Mauricio si saben algo acerca del suicidio de Daniel y ellos de nuevo lo engañan al declarar que no tienen conocimiento del suceso. La decisión de engañar a Guillermo al final fue de Marta; Mauricio sólo la obedeció, por lo que vemos una clara subordinación.

Otro aspecto que hay que resaltar es el hecho de que Daniel revela la verdad por sí mismo. En el primer acto advertimos que, aunque trate de mentir a su padre, miente de manera torpe y termina por delatarse. Su madre le aconseja que le mienta, que salga sin permiso de él y que no se sienta culpable por mentirle a Guillermo. Esta es la hegemonía que ejerce Marta sobre los demás: dirige sus acciones y discursos gracias a utilizar la verdad a su favor. Daniel miente precipitadamente cuando revela su amistad con un muchachito llamado Luis. La segunda ocasión que se delata en el primer acto es cuando menciona su deseo de ir a montar al potrillo de Mauricio. El decir veraz de Daniel está determinado por su ingenuidad. En segundo lugar, Daniel revela la verdad en sí mismo al morir y convertirse en un objeto de investigación. Incluso podría proponerse el tercer acto como un juego jurídico en el que Guillermo intenta investigar al culpable de la muerte de Daniel. Esto se examinará más adelante.

Acercas de estos fragmentos que se unen a lo largo de la pieza, vemos que Guillermo advierte hostilidad en su hijo. Lo vimos desde el primer acto, cuando le regala un estuche de grafios por su cumpleaños y Daniel lo menosprecia. En el segundo acto, Daniel se comporta distante con su padre y éste se lo hace saber a Marta, acusándola de estar volviendo a Daniel en su contra. En el desarrollo de la pieza podemos pasar por alto este tipo de situaciones; podemos pensar, dentro de la ficción de la obra, que el comportamiento de Daniel es normal ya que es un adolescente y además vive en un hogar disfuncional; sin embargo, es un rasgo que sirve para la construcción de la verdad. Es, en realidad, una revelación de la verdad: Daniel, efectivamente, es dirigido por Marta, pero no está consciente de ello. Daniel ha sido sugestionado por su madre para estar en contra de su padre durante las noches de sueño.

Más fragmentos toman funciones importantes en esta mecánica de la mentira. En la obra se ofrece un saber indagatorio, un saber que se descubre de por sí, al ligar el presente al pasado y apoyarse en lo que se ha visto. En el segundo acto, Marta y Guillermo discuten y, en el calor del altercado, Guillermo revela que Marta, años atrás, actuó como una loca y que, asimismo, estuvo motivada a ya no tener más hijos por lo que se hizo una operación para quedar estéril. Después Guillermo anuncia un destello de luz que ilumina

gran parte del enigma: acusa a su esposa de no haber amado nunca a su hijo, pues desde que nació se negó a amamantarlo y que, además, lo ha puesto en su contra poco a poco.

GUILLERMO. –Oh, sí. Pero cada detalle no es más que parte de un todo. Mientes ahora como mentías antes, pero con un programa que no puedo ver claramente, por una razón que no puedo distinguir todavía. Cada una de tus mentiras, de tus acciones, de tus maldades, es razonada y exacta: tiene un motivo, tiene un objeto. En el horror que me produces siento que estoy cerca de la verdad, aunque no la conozca. (Usigli, 1963, p. 468).

La mecánica de la mentira está estructurada a partir del juego de la verdad como objeto de valor. Los personajes quieren lucrar con ella. La verdad, es decir, el resultado del discurso, es una fuerza que se mantiene en esta obra como secreto, como “lo no dicho”, y, sin embargo, circula. Este rasgo es común en casi todas las obras de Usigli, y más especialmente en *El gesticulador* y *Jano es una muchacha*. La verdad disfrazada de secreto adquiere poder en los personajes al precio de no ser pronunciada. En eso consiste, señala Baudrillard, la técnica del secreto: “Algo que no quiere decididamente ser dicho y que, siendo enigma, posee enigmáticamente su propia resolución, y, en consecuencia, sólo aspira a quedar en el secreto y en el goce del secreto” (2011, p.78). Colocado en un ángulo del saber, se tiene a Marta como el único personaje que posee la verdad pero que no está dispuesto a compartirla, a no hacerla pública. Esta verdad que posee aparece en el primer acto apenas vislumbrada. La verdad, que es el eje que conduce la obra, está presente en la actitud de Marta. La ley de las mitades se ajusta unas a otras, pues podemos preguntarnos por qué Marta y Guillermo tienen una relación matrimonial terriblemente conflictiva; otra pregunta sería por qué Marta aborrece que Mauricio le haya llamado “loca”, cuando simplemente fue un coloquialismo. Estas cuestiones obtienen su respuesta al final de la pieza. Lo interesante es la forma en la que son respondidas por la propia trama.

Finalmente ¿qué preguntas surgen después de haber leído la obra? Podemos preguntarnos acerca de muchas indeterminaciones. Primero que nada, y es algo simbólicamente obvio, observamos que existe una problematización de la verdad al final de la pieza. Si bien, Marta confiesa la verdad a Mauricio, ella no la comparte con el que realmente quiere conocerla, que es Guillermo, por lo que la verdad queda oculta al final. Nos podemos preguntar también si existe una mentira de por medio. Lo cierto es que, aunque pareciera que no hay mentira y más bien existe un acto de omisión, sí hay mentira desde el momento en

que Marta y Mauricio se ponen de acuerdo para responder a Guillermo que ellos no saben nada acerca del motivo del suicidio de Daniel.

Otra cuestión que surge son las paradojas del mentiroso. Cuando Guillermo le pregunta a Marta y a Mauricio si saben los motivos del suicidio de Daniel, Mauricio responde, como le ordenó Marta, que no. Por su parte, Marta incluso jura no saber nada. El tema del juramento es algo complejo. Para esto debemos saber que está exponiendo su palabra como verdadera, pero, desde nuestra amplia perspectiva como lectores sabemos que está mintiendo. Surge una paradoja de la mentira: jura decir la verdad mediante su palabra, pero su palabra es una mentira, por lo que sus confesiones anteriores quedan en tela de juicio y nos preguntamos hasta qué punto lo que dijo fue verdad.

Otra pregunta que surge es determinar a un culpable. Nos podemos preguntar quién es el culpable del suicidio de Daniel. La respuesta parece obvia: Marta, su madre, es la culpable. La respuesta es correcta pero, ¿cuáles son las razones para determinarla como culpable? Podemos comenzar el análisis de su culpabilidad a través de dos conceptos: 1) el *mens rea* o mente culpable y 2) el *actus reus*. De acuerdo con el Derecho Romano, debe existir un *actus reus* acompañado con un nivel de *mens rea* para constituir el delito. La excepción son los delitos que prescinden de la intencionalidad del actor, como sería el caso de Daniel al haber asesinado a su padre en estado de sonámbulo. En otras palabras, para determinar a una persona como culpable de un crimen es necesario comprobar que el crimen fue intencional; para esto se debe comprobar el hecho (*actus reus*) y el deseo de hacerlo (*mens rea*). La comprobación del hecho criminal se determina con la evidencia directa, pues su faz sale del hecho en sí. Por otro lado, el *mens rea*, la intencionalidad del crimen, se sabe a partir de la evidencia circunstancial, que es el objetivo de este pequeño apartado.

La valoración de la prueba circunstancial en *El niño y la niebla* se basa en el valor incriminatorio de los indicios de Marta a lo largo de la pieza, y tiene, como punto de partida, los hechos y circunstancias que están probados por su propia palabra o recuerdo y de los cuales se trata de desprender su relación con el hecho inquirido, que es el suicidio de Daniel. En palabras simples, la valoración de la prueba circunstancial tiene la función de complementar un dato, determinar una incógnita, verificar una hipótesis, lo mismo sobre la materialidad del crimen que sobre la identificación del culpable y acerca de las circunstancias del acto incriminado.



Para poder determinar a Marta como culpable o inocente debemos llegar a la verdad de los hechos a partir de evidencias que el mismo texto dramático nos ofrece. Tenemos dos tipos de evidencias en el texto, la primera es la evidencia directa, que son los actos en sí. La segunda evidencia es la circunstancial, y son las evidencias más ocultas. Pero ¿cuál es la hipótesis? ¿Qué crimen se nos presenta? ¿Cuál es la incógnita? Se puede pensar que el suicidio de Daniel fue provocado, se puede creer que su muerte pudo ser evitada si su madre no lo hubiera sugestionado durante las noches de sueño, y si no le hubiera dado un arma. Intencional o no, fue un crimen al fin y al cabo. Si este análisis fuese un tribunal, nosotros seríamos los jurados que dictan la sentencia. Comenzaremos con el análisis de cada evidencia.

A partir de la asociación de las evidencias circunstanciales, podemos pensar que su madre no lo quería y que deseaba deshacerse de él. Asimismo, podemos obtener otra propuesta de lectura a partir del uso de un contrafactual: ¿y si Daniel hubiese asesinado a su padre, quién sería el verdadero responsable del crimen? Este uso del contrafactual no es del todo innecesario, puesto que el mismo Usigli declara que el situar la acción en 1920 y el final original del que se inspiró, el cual termina con la muerte del padre, le vino de una compañera estudiante de la Universidad de Yale, Marion Hazard, quien escribió *Decade*.

En la realidad, la madre del niño logró que éste diera muerte a su padre durante un lapso de sonambulismo, y sólo un jurado movido por la activa lengua-motriz de los abogados logró poner en claro las cosas y condenar a la culpable. (Usigli, 1979, pp. 435 y 436).

La primera evidencia circunstancial que tenemos es la felonía o traición de Marta. Ella le es infiel a Guillermo, su esposo, con Mauricio. Este acto desleal de Marta hacia su esposo es una evidencia que, aunque circunstancial, es legítima, porque prueba que es alguien poco confiable y que sabe encubrir una mentira.

La segunda evidencia circunstancial es la más incriminadora, pues prueba que Marta realmente quería deshacerse de Daniel. Esta evidencia la obtenemos de la boca de la misma Marta, en el tercer acto, en la parte donde confiesa su pasado a Mauricio: “MAURICIO.- ¿Cómo puedes decir eso? Era tu hijo, Marta. ¿Y lo dices así...? / MARTA.-Me siento liberada” (Usigli, 1963, p. 485).

Es una declaración directa, una confesión. Se podría argumentar en contra de esta suposición al decir que es una mala interpretación de su enunciación. Sin embargo, más adelante, Marta le confiesa a Mauricio que se sintió liberada al ver morir a su hijo, pues supo que el loco era él y no ella, y que al morir su



hijo su preocupación por el padecimiento hereditario se desvanecía. Para refutar una posible absolución podemos retomar el testimonio de Guillermo, en el acto segundo, donde menciona que Marta nunca quiso a Daniel, ni siquiera le atendió de recién nacido pues se negó a amamantarlo.

GUILLERMO.-No hables de esas cosas. Hay otras, que no dices. Si no se tratara más que de eso... Pero no quieres a Daniel, tampoco. Te he observado desde que él nació —tenía tal esperanza de que la maternidad hiciera una mujer nueva de ti—, nada más que antes no me daba cuenta. No quisiste amamantar a Daniel, lo has odiado desde que nació. (Usigli, 1963, p. 485).

Sabemos de sobra que Marta odiaba a su marido y que lo único que la retenía a su lado era Daniel, y al ya no estar Daniel, Marta podría separarse de Guillermo para huir con Mauricio. Como analistas podemos creer que Marta tenía motivos para deshacerse de Daniel. Un argumento adverso a esta conjetura sería postular que Marta deseaba asesinar a Guillermo y no a Daniel, pero recordemos que en el tercer acto, cuando el profesor Benítez le da las condolencias a Guillermo, le refiere que Daniel, en clases, era sumamente susceptible a cualquier acto sobre su persona. Ante este tipo de evidencias podemos conjeturar ahora que Marta, al ser su madre, debió de conocer completamente a su propio hijo como para saber sus reacciones y su comportamiento autodestructivo.

La última y, me supongo, la más incriminatoria evidencia, es el mismo *mens rea* de Marta. Quizá en su crimen no haya *actus reus*, pero sí el deseo de hacerlo. Podría decirse que ella es el autor intelectual. El que le haya dado un arma a Daniel y lo haya dirigido a cometer un crimen no es gratuito. Marta, desde el primer acto, presenta un deseo por asesinar a su esposo, por lo que prueba que posee una tendencia homicida. “MAURICIO.-¿Qué piensas hacer? / MARTA.-No sé. Nada por lo pronto, sino combatir su determinación de ir a México. Oh, todo sería tan fácil —y tan justo— si pudiera morirse” (Usigli, 1963, p. 452)

A partir de este enunciado comprobamos que su deseo —el cual obedece a una mitad que se presenta en el primer acto y se complementa con su parte correspondiente en el último— la motivó a buscar la manera de asesinar, a planificar y utilizar cualquier medio para lograr un crimen sin salir perjudicada.

Finalmente no queda más que decir que la estructura de la misma obra se ofrece para ser analizada jurídicamente. La búsqueda de la verdad, al fin y al cabo, se queda en puras especulaciones. Sólo nos queda

confiar en la evidencia que nos ofrece Usigli y conformarnos con un final que no devela la verdad en su totalidad. Lo que sí es evidente es que esta pieza se presenta como una especie de *puzzle* cuyas pequeñas partes se van uniendo a lo largo de la trama hasta conformar una imagen acabada, como lo anota Usigli en el parlamento de su personaje Guillermo: “cada detalle no es más que parte de un todo”. Es así como esta obra obedece a una “ley de las mitades” que postula Foucault en sus clases.

El texto de Usigli destaca por poner en evidencia una búsqueda de la verdad por parte de Guillermo. Es el único personaje en el que se advierte una actitud de sospecha, un escepticismo muy claro con respecto a la actitud de Marta, su esposa. Esta desconfianza lo motiva a investigar: la interroga, interroga a Mauricio y, a través de las propias circunstancias, lo conduce a los testigos, que son el profesor Benítez y Felipe, el amigo de Daniel. Por razones obvias, en esta obra de Usigli no existe un saber oracular, sino un saber indagatorio, pero este tipo de saber está dividido en una parte circunstancial y una parte judicial. Esta última parte Guillermo la ejerce a través de interrogatorios y atando cabos sueltos. Sin embargo, es una búsqueda infortunada, pues en esta pieza la verdad sale derrotada por la mentira.

La hegemonía que ejerce Marta sobre los demás personajes de *El niño y la niebla* se hace presente a través del chantaje, en el cual la verdad se convierte en un artefacto de control sobre el comportamiento de los personajes. En esta pieza advertimos una de las constantes del teatro de Usigli, en el que el manejo de la verdad determina el sometimiento de los personajes y un modelo actancial dramático en el que el antagonista es la misma verdad.

Por otra parte, para ilustrar el chantaje a través de relaciones de dominio, Usigli confecciona, dentro de la pieza *Mientras amemos*, una matriz de relaciones oficiales y sociales dentro de la cual se ejerce el poder para crear verdades. En *Mientras amemos* logra distinguirse un *establishment* –en el sentido más cercano a Foucault sería la “gubernamentalidad”– cuyo centro se descubre en Bernardo, pero que se extiende hasta otros miembros de su grupo que en seguida examinaré. Lo interesante es cómo esta forma de la verdad, que se entiende por chantaje, logra ser un mecanismo extremadamente sutil, puesto que problematiza la obediencia a la autoridad, cuestiona el miedo a las amenazas sin la intervención de la violencia física e incluso cuestiona las mismas figuras de autoridad.

Pues bien, Bernardo, desde el primer acto, tiene un control absoluto sobre Fausto, y este control que ejerce Bernardo sobre su subordinado se logra a través del uso que hace de la verdad, y ésta es una verdad vergonzosa para Fausto, e incluso peligrosa. De nuevo observamos la aleturgia foucaultiana

manifestada en este saber-poder de la pieza de Usigli. Bernardo lo chantajea con una amenaza. Le advierte que la policía privada lo sigue y que ese mismo día puede hacerle saber al señor Robinson dónde está y por qué no le ha pagado. Le amenaza con hacerlo aparecer en el periódico como un morfinómano y estafador, y tiene pruebas de su vicio. Fausto está condenado a desarrollar el papel de Bernardo en esa habitación por un tiempo indefinido. El propio Bernardo lo ha obligado a tomar su identidad, pues él necesita salir de ese estudio, ya que llevaba tres meses que no hacía más que ir de ese cuarto al otro, y permanecer en la más absoluta de las tinieblas.

No obstante, en el segundo acto, dos días después, a las seis de la tarde, Bernardo regresa. Es en este acto donde se responde a la pregunta de por qué Bernardo es una figura de autoridad y por qué Fausto le obedece como subordinado. También se nos revela quiénes son esos otros miembros que componen el *establishment* que controlan a Fausto. Y de la misma manera resalta cómo Fausto se convierte en un instrumento sin voluntad, es decir, que pierde su condición humana. Pues bien, cuando Bernardo aparece dos días después, Fausto quiere negarse a seguir, pero Bernardo lo amenaza con la policía y le chantajea con el argumento que desde hace tres meses lo suplanta en su propia casa (una amenaza nueva y oportuna que no escapa de los límites de la verdad), además de tener testigos: Flora, Martina y los criados. Todos declararán que ha obrado extrañamente durante esos tres meses; dirán cómo se ha encerrado en el estudio sin hablar prácticamente con nadie y sin permitir que nadie lo vea. Como se advierte, Bernardo utiliza las circunstancias a su favor para controlar a Fausto sin que él tenga posibilidades de defenderse. Incluso pareciera que Bernardo planeó todo desde antes de casarse con Flora. Posteriormente hallamos un diálogo muy interesante en el que Fausto y Bernardo declaran lo siguiente:

FAUSTO. – No sé cómo has hecho, pero me has convertido en una cosa tuya. Me siento abyecto  
–de ti.

BERNARDO. –No es difícil dominarte por la vanidad. Lo sabía yo. Ahora, escúchame. Te he adelantado todo esto para evitar discusiones. Vas a hacer, simplemente, lo que te ordeno. (Usigli, 1963, p. 584).

Advertimos que Fausto se ha convertido en un ser instrumentalizado, sin voluntad y sin ser dueño de sí mismo. Por otro lado, advertimos también que Bernardo otorga la respuesta sobre lo que compone su *establishment*. No sólo la policía privada que espía a Fausto, ni el periodista, ni siquiera la información que

obtuvo Bernardo sobre su adicción a la morfina o sus deudas de apuestas, sino un defecto de carácter también compone el sistema de poder que ejerce Bernardo sobre él, esto es su propia vanidad. Fausto está dispuesto a ser dirigido por necesidad de exteriorizar sus dotes de actor. Sin embargo, él decide rebelarse contra su subordinante por un precepto ético, y se niega a seguir adelante con su papel, pues sabe que si Bernardo hubiera podido lograr su objetivo por él mismo, lo habría hecho ya sin ayuda de él. Sin embargo, Bernardo lo lleva a la ventana del estudio y le señala a tres hombres parados en una esquina. Uno de ellos es Solís, el columnista más escandaloso de México; un pequeño, vestido de claro, es un policía particular. El último, Silva, es un agente de la Jefatura, quien está encargado desde hace tiempo de perseguir a los traficantes de drogas y a los toxicómanos. Este agente interrogó a Fausto cuando estuvo en el sanatorio por sus problemas de morfina y estuvo a punto de aprehenderlo. Estos son los tres miembros que componen el *establishment*. Con esto Bernardo logra chantajear a Fausto para continuar con la farsa. Fausto, sin embargo, advierte que puede quitarle a Flora. Bernardo no lo toma en serio y, sin escuchar su amenaza –ya que su plan es tan detallado que esta amenaza es su objetivo: el embarazar a Flora– le dice que no puede trazarle un programa diario; Fausto tendrá que improvisar. Sólo le impone como condición no hablar de teatro una sola vez, pues sabe que Fausto perdería la cabeza a causa de su vanidad. Así, esta característica innata de Fausto es un arma de doble filo para Bernardo, dado que con ella lo controla, pero a la vez puede arruinarlo.

El chantaje expuesto en esta pieza se ejerce a través de un aparato coercitivo que maneja Bernardo. El chantaje se ejerce sobre Fausto a través de dos elementos: 1) a través del manejo de la información sobre el pasado de Fausto (el manejo de la verdad como artefacto de control) y 2) a través del uso de la intimidación por parte de la policía privada que contrató Bernardo. Esta forma del chantaje mantiene como eje el uso de la verdad.

Las conclusiones generales de nuestro estudio sobre estas tres piezas dramáticas de Rodolfo Usigli respectan al ejercicio del poder que ejercen los personajes subordinantes sobre los subordinados gracias al manejo de la verdad, y por verdad se entiende como aquel conjunto de información que respecta a los personajes mismos (su identidad, sus relaciones con el contexto, su pasado y sus acciones). De la misma manera, este estudio tiene como resultado un modelo actancial destinado de la siguiente manera: los personajes mentirosos son aquellos que logran subordinar a los personajes ignorantes; los personajes ignorantes tienden a un estado agéntico, es decir, se asumen como una herramienta al servicio de una





autoridad; los personajes testigos son aquellos que narran la verdad a partir de su perspectiva de observación y logran arrojar luz sobre la situación de las secuencias dramáticas; y, finalmente, la verdad funciona como una fuerza que determina los objetivos de cada personaje, pero también funciona como una fuerza antagónica que los destruye.

### Referencias

Baudrillard, J. (2011), *De la seducción*, traducción de Elena Benarroch, Madrid: Cátedra.

Foucault, M. (2014), *Del gobierno de los vivos. Curso en el Collège de France (1979 – 1980)*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Usigli, R. (1963), *Teatro completo*, tomo I, México: Fondo de Cultura Económica.

Usigli, R. (1979), *Teatro completo*, tomo III, México: Fondo de Cultura Económica.