



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

UN POETA DRAMÁTICO EN BUSCA DE SENTIDO: RODOLFO USIGLI.
MITO, ANTIHISTORIA Y FICCIÓN EN CORONA DE LUZ

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA

OLINMENKIN SOSA NÁJERA

ASESORA

Dra. NORMA TRINIDAD LOJERO VEGA

CIUDAD DE MÉXICO, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre, María del Carmen Nájera Sánchez.

Mi madre, que siempre fue una persona bondadosa y compleja,

Por ella es que busqué explicarme el arquetipo de la Diosa,

Para tratar de entenderla, para tratar de estar cerca de ella,

Para dejar mis complejos de lado y mirarla en lo que era.

Es tarde. Pero aquí estoy mamá,

Buscándote.

A mi padre, Eduardo Sosa Vera.

Siempre mi compañía, siempre mi amigo.

A mis tres hermanas, a Christian Alexis y a mis demás sobrinos,

Con todo el cariño que les tengo.

A Ylia Bravo Varela, mi compañera entrañable.



Fotomontaje de Manuel Ramos

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO PRIMERO	
EL CONTEXTO DE RODOLFO USIGILI Y SUS IDEAS.....	10
1.1 El caballero Usigli.....	10
1.2 Temperamento valiente y combativo.....	18
1.3 Hacer admirablemente.....	25
1.4 Narciso mirándose desde el espejo.....	31
1.5 La antihistoria.....	37
CAPÍTULO SEGUNDO	
LA FICCIÓN Y LA HISTORIA EN <i>CORONA DE LUZ</i>	42
2.1 Sobre el <i>Itinerario del autor dramático</i>	42
2.1.2 La presencia del <i>Itinerario</i> en <i>Corona de luz</i>	47
2.2 Análisis de los caracteres en el ACTO 1 de <i>Corona de luz</i>	61
2.3 Análisis de los caracteres en el ACTO 2 de <i>Corona de luz</i>	64
2.4 Análisis de los caracteres en el ACTO 3 de <i>Corona de luz</i>	68
CAPÍTULO TERCERO	
EL REGRESO DE LA DIOSA: LA VIRGEN DE GUADALUPE.....	73
3.1 La fe y el milagro en <i>Corona de luz</i>	73
3.2 La Diosa universal.....	78
3.3 Los rostros de la Diosa prehispánica.....	81
3.4 Los andares históricos de la imagen de la Virgen de Guadalupe.....	88
CONCLUSIONES.....	91
BIBLIOGRAFÍA.....	95
Agradecimientos e imágenes anexas.....	97

INTRODUCCIÓN

Esta propuesta es una aproximación al quehacer del dramaturgo, ese individuo que mediante la escritura se dedica a la creación de situaciones dramáticas y de personajes que nos hablen de la realidad en la que vivimos. Utilizo el caso de Rodolfo Usigli porque para mí es un personaje clave en la conformación del teatro mexicano. En mi paso como estudiante del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, fueron muy pocas las clases en donde hubo algún tipo de acercamiento a la figura de Usigli. Durante mi investigación caí en cuenta de que en verdad era muy poco lo que sabía de la historia del teatro mexicano y lo más preocupante es que nunca me había cuestionado sobre el origen de esta disciplina en mi país. En una de las ocasiones que Jorge Dubatti visitó el Colegio, contó que cuando él había sido estudiante tuvo un encuentro con Hans-Thies Lehmann en donde le externó su admiración por la teoría que había hecho sobre el teatro posdramático en Alemania y le dijo que él estaba en la búsqueda de los caminos del teatro posdramático de Argentina. Lehmann le respondió que no buscara esa teoría en un tipo de teatro que él no observó y al que no nombró, en cambio, lo instó a que teorizara y tratara de nombrar los caminos que había tomado el teatro argentino. Esta fue una especie de iniciación y en consecuencia tuve la idea de investigar sobre los caminos del teatro en México y pensé que Usigli sería un buen puente para dialogar al respecto.

En el primer capítulo me centré en distinguir las obsesiones que tenía Usigli y la manera en cómo su amor por el teatro y por el análisis de la sociedad hacían que buscara que sus obras fueran una especie de espejo redentor, mediante el cual los mexicanos observaran sus vicios; así se harían conscientes del “error” que implica vivir como lo estaban haciendo a tal punto de cambiar su manera de ser. Ese era el sueño de este dramaturgo, crear un teatro transformador, que desenmascarara a los gesticuladores de la sociedad. Este sueño ya lo habían tenido sus *maestros*: George Bernard Shaw y Henrik Ibsen. Rodolfo Usigli se consideraba el heredero del estilo realista de estos dramaturgos.

Aquí recupero un fragmento de una entrevista que le hace Robert Raymond Rodríguez a Usigli, en donde este se autoproclama como el primer

dramaturgo mexicano. Ese arrojo siempre ha sido admirable para mí; parece que la seguridad es lo único que habita esas palabras, pero no es necesariamente así; Usigli necesita afirmar para dejar de lado la incertidumbre. Es indudable que siempre fue un creador solitario; pertenece a la generación del Teatro de Ulises y es amigo de varios de los integrantes, pero no pertenece a la agrupación. Pareciera que se obcecaba en que lo admiraran para así no tener que comprometerse con nadie. También se autodenominó el padre del teatro mexicano, después de que hizo una investigación en la cual defiende que el teatro elaborado en este territorio antes de que él lo hiciera, no era teatro mexicano. Y tiene sus puntos a favor porque es verdad que para que se considere teatro, literatura o pintura mexicana, debe haber una herencia y una apropiación del arte. No a cualquier cosa se le va a denominar teatro mexicano. Pero entonces, ¿qué es lo mexicano y qué no? Ése era el tema de la posrevolución. Rodolfo Usigli tiene la idea de escribir una obra a cada uno de los acontecimientos que desde su perspectiva ayudaron a la conformación de lo que en ese momento era México. En su mente hay tres sucesos, que son los temas de las tres coronas: la guerra de conquista, el encuentro de dos monólogos, el europeo y el mesoamericano, tema de *Corona de fuego*. El reinado de Maximiliano de Habsburgo, la oposición de Juárez y la desolación de Carlota, temas de *Corona de sombra*, la más conocida de la trilogía. Y, por último, el surgimiento del culto a la virgen de Guadalupe. Este tema es el de *Corona de luz*, la obra que utilicé aquí para hablar del arquetipo de la Diosa.

En el primer capítulo también abordé la trascendencia que tuvieron los esfuerzos de Usigli para profesionalizar el arte teatral. Él es uno de los tres entusiastas que empezaron con la idea de que existiera un Colegio de Teatro en la Universidad para formar profesionalmente a los artistas de las siguientes generaciones. Este hombre era un perfeccionista y por eso pregonaba que una buena obra requería de técnica y del manejo preciso de elementos como el ritmo, el diálogo y la creación de personajes. Es por eso que en el segundo capítulo desmenuzo los elementos presentes en *Corona de luz* y que Usigli consideró importante incluir en su *Itinerario del autor dramático*, manual creado *a priori* para que los dramaturgos noveles tuvieran un primer acercamiento a lo que significa la creación de dramas. En esta parte me valgo de un ejemplo de investigación histórica de la virgen de Guadalupe: *Destierro de sombras* de

Edmundo O'Gorman, para hacer la comparación con los caminos distintos que existen al momento de hacer Historia y de crear una ficción, la cual pretende observar parámetros encaminados a la memoria histórica. En este sentido me pareció necesario no contraponer distintas propuestas de creación dramática, debido a que el análisis se va a centrar específicamente en un elemento que Usigli no alcanza a nombrar, pero que sí percibe sensitivamente al momento de querer escribir una obra sobre la virgen de Guadalupe. Esto se esclarece por las cosas que reflexiona en el momento de escritura de la obra, porque decidió corregir su camino inicial ya que tomó consciencia de la fuerza mítica y espiritual con las que carga la imagen, al ser una representación arquetípica.

Una de las particularidades que quise exaltar en la segunda parte, es hacer evidente aquello que mira un autor dramático al momento de crear. Existen elementos puntuales que trascienden al talento y son esos los que definen lo que al final será una buena o una mala obra. Por supuesto que esto está relacionado con la pertinencia que una obra pueda o no tener en el contexto en el que es escrita, por eso creo que el dramaturgo escribe la obra desde la elección del tema. Aunque este sea insondable en un inicio.

En el tercer capítulo de mi investigación, nombro por fin lo que desde mi lectura es aquello a lo que Usigli llama misterio; el creador de *Corona de luz* es iluminado por su propia obra y descubre durante su proceso creativo que la virgen de Guadalupe no es una invención fortuita para unificar la fe de un pueblo, sino que ella misma representa una fe que necesitaba ser encausada. Esta perspectiva me parece necesaria ya que en este sentido también hablamos de lo que el espectador o el lector vuelven trascendente. De la misma manera que el creyente, el espectador le cede su atención a la manera en la que le van develando el misterio de los acontecimientos. El espectador está a expensas y cree en lo que ve e idealmente también lo cuestiona.

Para mí el punto central de mi tesis y hacia donde va encaminada mi investigación es en complementar las ideas de Rodolfo Usigli en torno a la virgen de Guadalupe, con la figura arquetípica de la Diosa, propuesta por Joseph Campbell. También esto significó acercarme a Campbell desde un aspecto distinto a la travesía del héroe, porque ahora la lectura está encausada hacia la energía de las deidades femeninas. La travesía de reconocer la existencia de ese mundo psicológico en el que los mitos son los sueños

colectivos, como lo planteó Jung, enriqueció mi manera de interpretar la obra *Corona de luz* y acrecentó la importancia de ésta en mi perspectiva de lo que significa para el teatro mexicano. Una de las imágenes populares que más incógnitas ha despertado en mí es la virgen de Guadalupe. La proliferación de sus altares a lo largo de la ciudad es algo que la hace estar omnipresente para los que nos detenemos a observar sus particularidades. Ninguna Virgen es igual y sin embargo representan lo mismo, son la manifestación de la Diosa en su aspecto maternal. La Virgen es la madre de Dios, pero es también nuestra madre espiritual, así como la madre tierra. Elegí utilizar esta obra porque el análisis complementario de la imagen de la virgen de Guadalupe fue lo que me permitió reflexionar en contacto con los mitos y la memoria. No usé *Cúcara y Mácara* de Óscar Liera, porque esa obra se reduce a una visión política que no comparto; para mí es un misterio la simple existencia de tantas figuras sagradas a lo largo de la historia de la humanidad y su existencia me hace preguntarme si nuestras sociedades necesitan depositar su fe en algo y por qué: ¿Por qué tenemos la necesidad de sacralizar? ¿Por qué necesitamos contarnos cosas y transformar vidas normales en situaciones extraordinarias? La virgen de Guadalupe es un caso extraordinario en nuestro inconsciente colectivo como sociedad, porque está llena de factores que abonan a complejizar su imagen: la representación actual se desprende de la Conquista, fue importante para la contrarreforma, tuvo su apogeo en el siglo XVIII y fue estandarte de los independentistas, acompañó los esfuerzos revolucionarios, fue motivo de discusión en el siglo XX debido a su hasta entonces indefinido origen. Se pensaría que en la época actual el fervor del culto se ha perdido, pero la Virgen sigue convocando procesiones con miles de personas cada doce de diciembre. A tal grado que la Basílica se ha convertido en el segundo santuario más importante de la religión católica, sólo por detrás del Vaticano. No obstante, también propongo que la imagen de la virgen de Guadalupe es la síntesis de la imaginería mítica prehispánica. Todos los pueblos, hayan sido guerreros o agricultores, tenían como la deidad más importante a la Diosa de la cueva, que más adelante se transformaría en la Coatlicue y se configuraría, hasta el día de hoy con el nombre de la virgen de Guadalupe.

La constatación de símbolos de la Diosa semejantes a los de Mesoamérica en otras civilizaciones antiguas, nos ha llevado a intentar comprender la imagen de la Diosa no como un símbolo de culto aislado sino como un componente central de las estructuras simbólicas del imaginario cultural, expresadas en el mito y enlazadas y codificadas dentro de un sistema religioso complejo.¹

En suma, las imágenes y lo que estas imágenes terminan representando, como personajes y como configuraciones que trascienden y que forman parte del imaginario de las sociedades, es lo que al fin y al cabo termina por configurar este análisis, que ve su inicio en las obsesiones del autor en cuestión, después nombra su forma de trabajar y de concebir la creación dramática al momento de configurar su obra *Corona de luz* mediante la memoria histórica, en diálogo con *Destierro de sombras* de Edmundo O' Gorman. Para finalmente complementar la imagen del Mito de la virgen de Guadalupe propuesto en *Corona de luz*, mediante la teoría de Joseph Campbell y Blanca Solares.

¹ Solares, Blanca. *Madre Terrible. La Diosa en la religión del México Antiguo*, pp. 286-287.

CAPÍTULO PRIMERO

EL CONTEXTO DE RODOLFO USIGLI Y SUS IDEAS

1.1 *El caballero Usigli*

“Si no se habla de Usigli como persona, como hombre, no se podría entender su obra.”

Luis G. Basurto

Un posible camino: abordar al individuo para tener una visión global del escritor. El epígrafe que sirve como prolegómeno a este capítulo es una invitación a la apertura, a la comprensión del individuo más allá de sus obras artísticas y teóricas. Rodolfo Usigli siempre relacionó de manera explícita el análisis con la creación, la disciplina con la espontaneidad, el profesionalismo con la pasión. Por eso es un personaje que generalmente está rodeado de incertidumbre, es un sujeto complejo, lleno de contradicciones como cualquier persona. Parafrasearé a Octavio Paz, quien decía que Usigli era *sentimental, sensible y sensitivo*, podía ser el tipo más agradable o el más iracundo. De esta polaridad, tomo dos apreciaciones íntimas que sirven como introducción. Dice Luis G. Basurto:

Un día andaba muy triste y lleno de problemas decidí pedir ayuda. Fui a la casa de Rodolfo, quien vivía en la calle de Tonalá con su madre. Qué maravilla de mujer, doña Carlota, inteligentísima y esforzada. Ella era polaca. Eso era por 1938, Rodolfo todavía no se había casado. Yo iba muy a menudo a comer con ellos porque me invitaban. Rodolfo me ve tan triste y me pregunta qué es lo que me pasa. Pues, yo debía doscientos pesos que para aquella época era mucho. Rodolfo fue y empeñó la estufa de su casa; tuvieron que estar guisando durante algún tiempo en un brasero que tenía doña Carlota. Eso hizo Usigli. Así era él. Después él desempeñó la estufa. No sé si yo le devolví el dinero, creo que no. Era muy humano, muy generoso.²

La anécdota anterior existe gracias al estudio propuesto por el Doctor Ramón Layera, quien hizo un cuestionario con preguntas en torno a la persona

² Luis G. Basurto en Layera, *Usigli en el Teatro: testimonios de sus contemporáneos, sucesores y discípulos*, p. 44.

de Rodolfo Usigli y se lo mandó a diversas personalidades del arte que tuvieran alguna relación con el escritor mexicano. Otro de los colaboradores que respondió las preguntas de Layera fue Octavio Paz, quien conoció a Usigli porque ambos coincidieron como embajadores en París y a decir de lo que escribe, su relación siempre fue intensa, llena de coincidencias y discusiones, esto último debido principalmente a la diferencia de edad, que derivaba en la diferencia de gustos literarios y estéticos, pero coincidían en lo moral: *su común horror ante la mentira mexicana*. Paz describe así lo que más tarde Usigli denominará como *Osledad*, a partir de su experiencia en Noruega:

Ya he hablado de su soledad durante aquellos años. Agrego que la suya era de la índole que es la más difícil de soportar: la de aquel que está solo en compañía. Rodolfo vagaba entre los arrecifes de la vida literaria parisina y el mar urbano poblado de sirenas pérfidas. Visitaba algunos salones elegantes pero también frecuentaba los cafés y bares de moda, llenos de gente joven y muchachas desmelenadas. Regresaba desalentado de esas incursiones. Salíamos una noche de uno de aquellos sitios y, al verse en un espejo, exclamó: ¡Me he vuelto invisible! Aquel exabrupto me hizo reír... y llorar. ¡Querido Rodolfo, a un tiempo pueril y teatral! Era de la raza de Heine, Laforgue y Chaplin, maestros en el arte más cruel y difícil: herirse a sí mismos.³

Rodolfo Usigli Weiner nació en la Ciudad de México el 17 de noviembre de 1905, en una vecindad de San Juan de Letrán. Rodolfo fue el menor de cuatro hijos, en un lugar donde la carencia económica era la mayor preocupación, porque a pesar de que su madre, Carlota Weiner, de origen polaco, manejaba tres idiomas: polaco, español y francés, por su condición de mujer migrante no pudo emplearse en trabajos de buena remuneración. El padre de Rodolfo Usigli, Alberto Usigli, era de origen italiano y murió prematuramente, hecho que fue trascendental para la conformación de la familia Usigli, ya que desde muy pequeño Rodolfo tuvo que dejar la escuela primaria para conseguir empleo. Pienso que este acontecimiento no marcó de forma negativa su desarrollo intelectual, sino que lo potenció, convirtiéndolo en un niño autodidacta, que acudía con frecuencia a la Biblioteca Nacional en busca de libros que pudieran saciar su enorme curiosidad. La madre de

³ Octavio Paz, *ibídem*, p. 90.

Rodolfo Usigli es un personaje clave que procuró el desarrollo integral de su hijo; desde que él era pequeño, lo llevó al Teatro Hidalgo a mirar operetas y zarzuelas, de tal forma que a los siete años Rodolfo había memorizado el Don Juan Tenorio de José Zorrilla. Aquellos años son a los que se remite Usigli para recordar el impulso que lo encaminaría a su verdadera profesión:

Un encuentro casual con un amigo de la infancia un mediodía del verano de 1925, vino a poner las cosas en su lugar “¿No recuerdas cuánto te interesaba el teatro, ni tus juegos con los títeres, ni cómo recitabas hasta el aburrimiento?” (...) De esa conversación memorable (...) salí, si no orientado, trasfigurado. La idea del teatro se instaló en mí con mayor fuerza que nunca, y, aprovechando mi asistencia a la Alianza francesa, puedo decir que aprendí francés leyendo obras teatrales.⁴

Durante la adolescencia Usigli trabajó en oficinas comerciales, que le fueron accesibles gracias a su conocimiento del idioma inglés. Fue en ese entonces que ingresó a la Escuela de Comercio y Administración. Los conocimientos adquiridos en esos años, aunado a lo difícil que resulta el mundo del arte, fue lo que lo orilló a adentrarse en el ámbito diplomático años más adelante. Sin embargo, tanto en esta ocasión como en aquel entonces, su pasión se impuso sobre la necesidad y en 1922, a sus diecisiete años, mientras trabajaba como taquígrafo en una oficina bilingüe, se inscribió en la Escuela Popular Nocturna de Música y Declamación. El año de 1923 es fundamental para las aspiraciones del teatro en México, desde la perspectiva de Usigli, quien haría un recorrido histórico en busca de los primeros pasos firmes a favor del teatro mexicano. Entre los sucesos más importantes destaca la vuelta de María Tereza Montoya a México, quien junto a Julio Jiménez Rueda, logra establecer una temporada en el Teatro Municipal, donde se montaron cinco obras de autores mexicanos: *La caída de las flores* y *Sor Adoración del Divino Verbo* de Julio Jiménez Rueda; *Cosas de la vida* de María Luisa Ocampo; *El novio número 13* de Alberto Michel y *Up to date* de Federico Sodi. Este encuentro de autores mexicanos con la escena traería resultados enseguida, porque ese mismo año se funda la UDAD. (Unión de Autores Dramáticos) Este hecho es considerable porque después de muchos años de generar material

⁴ Schmidhuber en *Apología de Rodolfo Usigli: las polaridades usigianas*, p. 17.

dramático a partir de las estructuras de modelos clásicos sin detenerse a preguntar el porqué de ese impulso, esta unión de autores dramáticos con el montaje de sus obras inician un diálogo necesario en el que es fundamental incluir montajes que hablen de la sociedad en la que viven. En esos años, un jovencísimo Rodolfo Usigli comenzaba a dar sus primeros pasos en el ámbito teatral. En 1924, la revista *El sábado* lo contrató para que hiciera cónicas de teatro. Ese año se llevaron a escena más de cincuenta obras mexicanas, gracias a la organización de la UDAD y de Alberto Tinoco, quienes promovieron una temporada llamada Pro Arte Nacional, en donde destacó el Grupo de los Siete: Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Ricardo Parada León, Carlos Noriega Hope, Carlos y Lázaro Lozano García y Víctor Manuel Díez Barroso. No obstante la fecundidad dramática de aquellos años y las posibilidades de presentarse en los grandes teatros, por parte de creadores mexicanos, aún había una insatisfacción en el joven Usigli, porque en aquel entonces (desde su perspectiva) perduraban motivos de atraso, vicios que el arte teatral mexicano había ido heredando de su pasado inmediato, es decir del teatro español que con el paso de los años se volvió anticuado y más si lo vinculamos con los descubrimientos que había experimentado Europa con creadores como Ibsen, Stanislavski y G.B. Shaw. El Usigli cronista no podía concebir cómo en el siglo XX aún existían actores que sobre la escena hablaran a la usanza de Madrid y menos todavía, ya con la mira puesta en el teatro realista y moderno que pregonaría años después, podía explicarse la permanencia de la figura del apuntador. Sin embargo, el hecho de que Usigli tuviera que asistir a las funciones y entablar conversación con los actores y creadores escénicos de su época, le permitió adentrarse en el universo teatral y conocer de cerca a sus contemporáneos y las maneras en las que éstos realizaban el arte teatral. No es casualidad que en el siglo XX ocurriera la Revolución mexicana, es un tiempo de reflexión, en donde surge una pregunta fundamental que retumbaría durante más de la mitad del siglo: ¿Qué es ser mexicano? En la época actual, la manera de pensar la pertenencia ha cambiado, ya no nos preguntamos qué es ser mexicano, porque ya trascendimos la comprensión de lo que la pregunta implicaba. Ahora nos preguntamos lo que conlleva habitar este territorio llamado México, ya no desde una necesidad de pertenencia ni de clarificación para con nosotros, sino

desde la visión inclusiva en la que los diversos rostros y realidades de nuestro país, sean capaces de cohabitar en las mejores circunstancias posibles. Ni México ni ningún otro país poseen sólo un rostro. Sin embargo, regresemos a los inicios del siglo XX, en donde los primeros en pronunciarse sobre lo que ellos llamaban mexicanos, fueron los filósofos positivistas Ezequiel A. Chávez y Julio Guerrero, quienes, conforme a la corriente que pertenecieron trataron de hacer un análisis de las características particulares de tres tipos que identificaron como mexicanos: el indio, el mestizo y el criollo. A partir del establecimiento de esos tipos, trataron de explicar el comportamiento de cada uno. Sin embargo, Antonio Caso, encabezaría la rebelión filosófica contra el positivismo y escribiría lo siguiente: “Los mexicanos todos habremos de seguir siendo mexicanos; esto es, llevaremos implícitas las determinaciones y limitaciones de nuestra historia.”⁵ Rodolfo Usigli reconoce en el filósofo Antonio Caso a un maestro, que le impulsó a reflexionar sobre la pregunta *¿Qué es ser mexicano?* Usigli no era heredero de sangre Maya ni Totonaca, su sangre venía de Polonia e Italia, pero su corazón y su cerebro estaban anclados a esta tierra. Por esa época es que surge la pregunta que Usigli se plantearía para explicarse el teatro que se hacía en el país: *¿Qué es el teatro mexicano?* Esta pregunta surge en él después de los ejemplos de Ibsen y Shaw, sus dos grandes influencias. En el año de 1928, con un país lleno de incertidumbre por la guerra civil que significó la batalla de los cristeros, surge el grupo que se hizo llamar El Teatro de Ulises, integrado por: Antonieta Rivas Mercado, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Rafael Nieto, Ignacio Aguirre, Carlos Luquín, Delfín Ramírez Tovar, Isabella Corona, Lupe Medina, Clementina Otero, Emma Anchondo, Roberto Montecoradores, Celestino Gorostiza y Julio Jiménez Rueda. La mayoría de ellos pertenecientes a una clase social que gozaba de facilidades económicas, solían organizar tertulias, que comenzaron a hacerse famosas en el medio intelectual. Podría decirse que para cualquier intelectual de aquella época era un honor el ser invitado a estas reuniones. Los de El Teatro de Ulises tuvieron dos temporadas teatrales, la primera fue en una casona que adaptaron como un teatro privado y que estaba ubicada en la calle Mesones y la segunda fue en el Teatro Virginia Fábregas. Rodolfo Usigli criticó de este movimiento el narcisismo que pregonaba. Es

⁵ Antonio Caso en Bartra, *Anatomía del mexicano*, p. 58.

indudable la importancia de esta agrupación en tanto teatro experimental que desafiaba el *status quo* del teatro oficial, sin embargo Usigli distingue que durante las presentaciones podía verse más al actor sobre la escena que su interpretación del personaje. El Teatro de Ulises estrenó *La puerta resplandeciente*, de Lord Dunsany, *Simili*, de Claude-Roger Marx, *Ligados*, de Eugene O'Neill, *El peregrino*, de Charles Vildrac, *Orfeo* de Jean Cocteau y *El tiempo es sueño*, de Lenormand. Es evidente la apertura bajo la cual se movió esta agrupación, su búsqueda, aunque no parezca, no fue un paso en falso para la conformación de una nueva teatralidad. Los autores de generaciones anteriores también estaban buscando su voz en un México que cada vez aclaraba más su identidad nacionalista. El Teatro de Ulises es un puente al pensamiento teatral de Francia, Estados Unidos e Inglaterra y aunque Rodolfo Usigli no estaba de acuerdo en que no pusieran en escena ninguna obra de algún autor mexicano, más adelante, varios integrantes de este grupo, se convertirían, al igual que él, en la primera generación que dio el paso para la tan ansiada profesionalización del teatro mexicano, debido a su apertura a conocer y a abrirse al diálogo con las formas de hacer teatro en Europa y E.U.

Por sus publicaciones en la revista *El sábado* y la investigación que estaba haciendo y que más tarde culminaría con *México en el teatro* (1932) Usigli era conocido más como crítico que como creador, por eso, cuando en 1931 terminó de escribir su primera obra, *El Apóstol*, pasó desapercibida, a tal grado, que hasta la fecha no ha sido estrenada. La relevancia de Usigli para la conformación del Teatro Universitario en México y más aún, para la existencia del Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, ha quedado en un relativo olvido. Las razones son desconocidas, la ignorancia puede ser una de las influencias más determinantes. Lo cierto es que los primeros contactos de Usigli con la Universidad, fueron a través de los cursos de verano: “En 1932, a los veintisiete años, no obstante poseer una educación casi totalmente autodidacta, consiguió su primer nombramiento como catedrático, impartiendo *Historia del teatro en México* en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional.”⁶ La preocupación de Usigli porque los creadores fueran conscientes

⁶ Teresa Montagut Bosque en *La visión antihistórica de Rodolfo Usigli en Corona de Sombra*, UNAM, 1995. p. 8.

de la técnica, del oficio y de la dedicación que implica el arte teatral, para poder profesionalizarse, sin importar cuál fuera su área, es algo que determinó conformación de las generaciones posteriores. Responde Margarita Mendoza López al cuestionario del doctor Layera:

Me dice usted que vio entre sus papeles y documentos personales el anteproyecto, escrito detalladamente a máquina, que Usigli le entregó al licenciado Salvador Azuela, por allá de los treinta tantos, para la creación de una escuela de teatro en la Universidad. No me extraña porque Usigli quería que el dramaturgo, el actor, el escenógrafo, el estudiante de teatro, se prepararan en forma disciplinada y rigurosa. Por eso insisto en la importancia de Usigli en la incorporación del teatro como disciplina académica a la universidad.⁷

El año de 1934 fue trascendente para el país en el ámbito político, porque fue el año en que Lázaro Cárdenas asumió la presidencia de México. El Presidente Cárdenas llamó a don Pedro Arena, para que se hiciera cargo de las oficinas de la Presidencia y don Pedro Arena, invitó a su compadre para que se encargara de la Jefatura de Prensa; fue así como Rodolfo Usigli se convirtió en el taquígrafo del Presidente. Usigli recorrió el país al lado de los gobernantes y fue ahí cuando redescubrió los rostros de la política mexicana. Viajaba en el tren Olivo de la presidencia y compartía reuniones y fiestas con los empresarios y políticos más importantes del país. No es casualidad que en esos años se le haya ocurrido hacer sus comedias impolíticas. Rodolfo sólo estuvo seis meses en su cargo, ya que no le parecía congruente tener un puesto en el gobierno, mientras en sus comedias se dedicaba a criticar los modos y las formas de los políticos que, para ese momento, ya conocía en experiencia propia. Esto le permitió comprender mejor sus intuiciones y pensar el teatro como un arte que depende del contexto social. De esa época son *Noche de estío* (1933-1935), *El Presidente y el ideal* (1935), *Estado de secreto* (1935) y *La última puerta* (1934-1936). Todas ellas, obras que hablan de la política mexicana posrevolucionaria que él tuvo la posibilidad de vivir a primera mano.

⁷ Margarita Mendoza en Layera, *op. cit.*, p. 74.

En 1936, junto a Xavier Villaurrutia, partió hacia Estados Unidos, después de que ambos fueran seleccionados para obtener la beca de la fundación Rockefeller y así poder estudiar composición dramática y dirección en la Universidad de Yale. Durante ese año, Rodolfo Usigli perfeccionó su técnica y logró conocer de primera mano el teatro realista estadounidense que se estaba gestando en ese entonces. Imbuido por unas ganas feroces de enseñar lo que había aprendido durante su estancia en Yale, en 1937, junto a Enrique Ruelas y Fernando Wagner, fundó la Sección de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México. Estos tres personajes se convirtieron en la trinidad fundacional del teatro universitario y gracias a ellos existe hoy el Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

Teresa Montagut distingue que hay dos etapas en la producción dramática de Rodolfo Usigli y yo coincido totalmente: una de ellas concluye con la temporada de *El Gesticulador*, que se estrenó el sábado 17 de mayo de 1947 en el Teatro de Bellas Artes, en donde Usigli fue vitoreado y aplaudido durante diez minutos después de terminada la obra. Fue ahí que dio fin a su etapa de teatro político y comenzó una más ambiciosa, en donde relacionaba al teatro con la cultura, la historia y la memoria: El Gran Teatro del Nuevo Mundo. Este ambicioso proyecto incluía la creación de dos obras más que acompañaran a *Corona de sombra* (1943), la primera de la trilogía. En la mente de Usigli no dejaba de estar presente el mito de la Virgen de Guadalupe, imagen utilizada por Hidalgo y por Zapata, imagen omnipresente en la historia de México. Ni tampoco dejaba de estar presente la necesidad de crear una Tragedia con base en la Historia fundacional de México. La intención de estas tres obras es dejar de lado el historicismo para reflexionar la historia desde la memoria histórica. La necesidad de Usigli era volver a mirar el pasado con los ojos del presente, para así tener la capacidad de observar desde una perspectiva más amplia y objetiva. Para esto eligió tres acontecimientos en la Historia de México, que a su consideración, habían marcado de manera determinante la historia de los mexicanos y que era necesario visitar desde una perspectiva dramática. Decidió hacer una trilogía, a la manera de los griegos, quienes comenzaron la tradición de contar las historias de sus mitos en tres partes. En palabras del autor: *Corona de sombra*, representa la independencia política de México; *Corona de fuego*, representa la soberanía

territorial y *Corona de luz*, la soberanía espiritual de los mexicanos. Tres obras para hablar de cómo una sociedad logró liberarse del yugo extranjero e intentó reconstruirse. Tres obras que abordan de manera indirecta los ecos que La Conquista dejó en los vencidos y cómo estos encontraron su nicho de libertad.

Al igual que en su escrito *El gran teatro del mundo*, donde recuerda los acontecimientos que llevaron a la humanidad a las dos guerras mundiales del siglo XX y puntualiza las características de los países que protagonizaron estas guerras, las tres Coronas nos recuerdan a los protagonistas de nuestra historia. El escrito de Usigli cuenta con tres actos, la antihistoria de México creada por Usigli está integrada por tres Coronas. La guerra, según la fórmula de Rodolfo Usigli, consiste en tres actos: la declaración, la batalla y la victoria, que es igual a la exposición, el nudo y el desenlace, de la creación dramática. Y tres son también los momentos que configuraron la Historia de México según el autor: Soberanía territorial, soberanía espiritual e independencia política. También son tres los actos en los que se divide *Corona de luz*, la obra *sui generis* sobre la virgen de Guadalupe, que desde mi punto de vista trasciende cualquier especie de fanatismo religioso y también al intelectualismo demasiado sesudo y nos ofrece en esplendor a una imagen arquetípica omnipresente para el imaginario de la humanidad, y que en este territorio durante muchos años se manifiesta bajo la imagen de una diosa maternal, auxiliadora y milagrosa.

1.2 *Temperamento valiente y combativo*

“Amaba la provocación intelectual,
los desplantes y las paradojas.
Le gustaba desconcertar;
pensaba que es mejor escandalizar a la mayoría
que ser aplaudido por ella.”
Octavio Paz.

En *La fantasía como técnica dramática en la obra seleccionada de Rodolfo Usigli*, tesis de Robert Raymond Rodríguez, aparece una entrevista que el autor de la tesis le hizo a Rodolfo Usigli entre el 12 y 14 de junio de 1973. En esa entrevista Robert Raymond esboza una pregunta a un Usigli de casi setenta años: “Raymond: ¿Con quién, opina usted, que comienza el drama mexicano? Usigli: Conmigo. Y ésta no es solamente mi opinión, sino la de

muchos.”⁸ Rodolfo Usigli fue fundamental para la conformación de un movimiento teatral desde la profesionalización, por su preocupación como formador de las siguientes generaciones. Situación que terminó por convertirlo en un personaje fundamental para el teatro mexicano, en un sentido tanto positivo como negativo, ya que así como se ganó el afecto y la admiración de muchos de sus alumnos, también fue terriblemente aborrecido por otros.

Rodolfo, al vivir la etapa posrevolucionaria y compartir ideas, desde muy joven, con filósofos como Antonio Caso, a quien el propio Usigli reconocería como su maestro durante la investigación que más tarde lo llevaría a concluir su libro *México en el teatro*, investigación en la que Usigli se adentró en el pasado teatral de nuestro país y que coincidió con los esfuerzos emprendidos por Francisco Monterde, quien, al igual que Usigli, investigó para la construcción de su libro *Bibliografía del teatro en México*. Ambos investigadores, otorgaron dos visiones complementarias del pasado teatral en México, para ofrecer conciencia histórica a los hacedores que no tenían conocimiento de las raíces de su arte. Vaya que es necesario acudir constantemente a la historia para no perder el sentido de ubicación en el quehacer artístico. Por ello es indudable la influencia de Usigli en la creación de una identidad en la dramaturgia y en el modo de hacer teatro en México. Diría Schmidhuber, que Usigli era de esos dramaturgos que reflexionaban cada obra y la pertinencia que ésta pudiera tener, antes de escribirla. *Diría: pienso, luego escribo*. Y todo eso queda comprobado cuando se verifica que hay muy pocas obras de Usigli que no cuenten con alguna reflexión del propio autor, porque Rodolfo realizaba ensayos literarios mientras construía sus obras para aclararse a sí mismo el tema y la pertinencia de la obra. Costumbre heredada de su ídolo, el dramaturgo George Bernard Shaw. La influencia de Antonio Caso en el pensamiento de Rodolfo Usigli es evidente en tanto que Usigli adoptó ciertas reflexiones de Caso y las hizo suyas, escribe Antonio Caso: “No podemos seguir asimilando los atributos de otras vidas ajenas. Nuestra miseria contemporánea, nuestras revoluciones inveteradas, nuestra amargura trágica, son los frutos acerbos de la imitación irreflexiva.”⁹ Por ello es fundamental

⁸ Robert Raymond Rodríguez en *La fantasía como técnica dramática en la obra seleccionada de Rodolfo Usigli*, Louisiana State University, 1974, p. 49.

⁹ Antonio Caso en Bartra, *op.cit.*, p.60.

conocer la información que Usigli encontró a lo largo de su investigación mientras recorría del siglo XVI al siglo XX, en busca de lo que él denominaría como los intentos de México por entrar en la tradición teatral.

Así podríamos observar sus reflexiones críticas al respecto del teatro religioso que se hacía durante la época de la Conquista de México y las repercusiones ideológicas que dejó tras de sí esta guerra; comprenderíamos por qué México es un país donde la costumbre es olvidar a la manera de Borges: *Yo no hablo de venganzas ni de perdones, el olvido es la única venganza y el único perdón.* Pero la imitación es la cruz con la que carga el conquistado.

En la Conquista hubo un evidente exterminio cultural, la desmemoria no es fortuita. En México lo común ha sido quemar o desaparecer los documentos históricos que vayan en contra de la historia oficial. Lo pragmático de esta visión: destruir la verdad de un pasado que ya no funciona para la creación de un futuro sin consciencia crítica, un continuo volver a empezar, mirando hacia otro lado, buscando las explicaciones en otros países que también hacen teatro, por no poder explicar el que se hace en nuestro país. Por esto mismo es que yo decidí investigar sobre Usigli, porque me interesa observar, pero sobre todo ponderar las ideas de un sujeto fundamental para la conformación de la tradición dramática en mi país. Él es el maestro de los maestros de mis maestros. Es parte de la base de la impronta que fundó el Colegio donde estudié.

Ante el paupérrimo panorama crítico en donde figuran las *determinaciones*, pero sobre todo las *limitaciones* de nuestra historia, es que Usigli decidió emprender su investigación, para así hallar las causas por las que México estaba haciendo el teatro que hacía. De esa investigación resultó *México en el teatro*, un sesudo estudio del papel que ha jugado México en sus intentos por hacer teatro. En este libro, Usigli contextualiza de modo general el teatro que se ha hecho en el mundo y ubica el arte que se hace en el territorio de la Nueva España, entonces es que queda de manifiesto la influencia que ejercieron los conquistadores en el ámbito cultural. Al respecto, es inevitable mencionar el papel que el teatro jugó, en forma de autos sacramentales, para la evangelización y transmisión de ideas en beneficio de la Iglesia. El rigor que Usigli le aplicaría a ese estudio, es el mismo que utilizaría al momento de crear.

En *México en el teatro*, Usigli comenta sobre Juan Pérez Ramírez, un autor del siglo XVI, al que reconoce que nombraban con el mote de “el primer comediógrafo mexicano.” Más adelante en su análisis y después de hacer una crítica a su Coloquio *Desposorio espiritual del pastor Pedro y la Iglesia mexicana*, ofrece esta sentencia: “Si forzáramos el sentido de la importancia de Pérez Ramírez, tendríamos que llegar a considerarlo como un precursor simbólico de la mexicana negación del teatro.”¹⁰ Y más adelante, sustenta su visión de por qué el teatro hecho por Pérez Ramírez ni es teatro ni es teatro mexicano: “En la obra de Pérez Ramírez no hay acción, por consiguiente, no hay teatro; no se habla de México ni se lo pinta o expresa; por consiguiente, no hay teatro mexicano.”¹¹ El argumento más poderoso es que no hay una reflexión sobre las circunstancias que se vivían en la Colonia.

Después del recorrido histórico por las formas que tomó el teatro en México, Usigli afrontó la forma que tenía en su contexto, porque sentía que el teatro que se estaba haciendo sobre las tablas, ése en el que había más actores españoles que mexicanos, en el que se utilizaba el acento español para decir los diálogos, en donde la forma trataba de reproducir lo hecho por Lope de Vega, tanto en estructura dramática como sonora en cuanto al estilo del lenguaje, estaba ya en decadencia. La manera en que Henrik Ibsen y George Bernard Shaw habían investigado en el alma de sus sociedades para encontrar los temas que podrían llegar a cimbrar el *status quo*, inspiró a Usigli para emprender el mismo esfuerzo y lo hizo a través de su dramaturgia. Schmidhuber hace la misma pregunta que seguramente se hizo Usigli, para generar una perspectiva general de los caminos que había ido tomando el teatro y la literatura en México: “¿Es mexicana la literatura que se hizo en México hasta el siglo XIX? Porque una literatura no se improvisa. Tiene antecedentes y herencias igual que el hombre en las especies animales, lo mismo que el sifilítico, el alcohólico y el sano. La gente no se enferma porque sí ni es saludable porque sí.”¹² Desde mi punto de vista Usigli era un creador excepcional, pero sus capacidades no se reducían a la creación, sino que también le apasionaba descubrir técnicas de escritura y compartirlas a sus

¹⁰ Usigli en *Teatro completo, IV. Escritos sobre la historia del teatro en México*, p. 56.

¹¹ *Ibidem*, p. 57.

¹² Schmidhuber en *op.cit.*, p. 45.

alumnos. En este sentido era también un gran pensador y un gran maestro.

Usigli sentía que después de su investigación y gracias a los esfuerzos que emprendía para lograr una mayor comprensión de la sociedad mexicana, podía crear un teatro en el que la sociedad confrontara su imagen para mejorar. Rodolfo tenía el sueño que alguna vez tuvo Ibsen con su teatro realista para con Noruega; ese sueño que también hizo eco en George Bernard Shaw, quien tenía la certeza de que el arte dramático era capaz de modificar a la sociedad. Esa interpretación de lo que el teatro podía lograr tuvo fuertes repercusiones.

Tanto Usigli en México, como Arthur Miller y O'Neill en Estados Unidos, son herederos del pensamiento de que el poder estético, sociológico, mimético y sentimental del teatro pueden impactar de tal forma en la sociedad, que modifique su forma de pensar y sentir para la construcción de una comunidad con una ética más profunda. Rodolfo solía decir: *un pueblo sin teatro, es un pueblo sin verdad*. Entonces él buscó la causa de la falta de verdad en su contexto teatral, hizo un ejercicio de memoria para encontrar su voz. Esa voz tomó la forma del arte dramático y a partir de ahí no se detuvo; él era de esas personas tenaces que buscan hasta el hartazgo y cuando encuentran algún indicio no dejan de hablar o escribir al respecto. En este sentido Rodolfo Usigli es muy cercano al personaje creado por Henrik Ibsen en *El enemigo del pueblo*, el Doctor Stockmann. Nuestro dramaturgo encontró *el mal endémico de nuestra sociedad* en las diferentes máscaras que adoptamos para evadir la verdad y como él era una persona objetiva, que no se iba nunca por símbolos sino siempre por lo concreto, definió que el personaje ideal del mexicano, el que ha llevado la verdad sospechosa al grado más alto, es *el político*.

Fue entonces que creó *El Gesticulador* (1938), obra que le traería muchas enemistades y con ellas, el aplauso, la gloria, que tanto buscó. La mayoría de los críticos considera a *El Gesticulador*, como la obra que inaugura el teatro mexicano moderno y es que en esa obra Usigli vierte todos los conceptos de los que venía escribiendo y maduran en una pieza teatral que ahonda en el alma de nuestra sociedad de tal forma que es considerada la obra más importante en México durante la primera mitad del siglo XX.

Luisa Josefina Hernández, una de las dramaturgas más prolíficas y brillantes que ha tenido nuestro país, alumna de Rodolfo Usigli, traductora de Joseph Campbell, escribe lo siguiente:

En cuanto a que a Usigli se le perdonó su temperamento iconoclasta y combativo, me parece que México no tiene nada que perdonarle sino mucho que agradecerle. Entonces creo que en vez de decir temperamento iconoclasta y combativo podría decirse temperamento honrado y valiente. Si hay que perdonarles a los escritores que sean así, México es entonces un país que está perdido.¹³

Luisa Josefina fue quien heredó las dos clases que Usigli impartía en la Facultad de Filosofía y Letras: Composición dramática y Estilos del drama. La importancia que ambos le otorgaron a la dramaturgia, tenía que ver con la transformación de una idea en acción dramática, con la profundidad al momento de crear personajes, con la concepción del tono dramático y con la pertinencia filosófica, histórica y sociológica que el tema de la obra pudiera tener en la sociedad. Luisa Josefina era la alumna predilecta de Rodolfo Usigli, incluso hay una anécdota que cuenta Héctor Mendoza al respecto, ya que al describir la conexión que había entre ambos, dice que Luisa Josefina era la única que entendía cabalmente las clases del maestro y daba cátedra en la cafetería para aquellos que no habían entendido lo que Usigli había expuesto en la clase. Esto revela que el maestro no era lo suficientemente didáctico para expresar sus ideas, no obstante era bastante claro al momento de escribir, como por ejemplo lo que el teatro significaba para él:

No es una corona de las razas, ni un arte, sino una raíz, una necesidad, una respiración. La teoría misma del teatro como castigo y flagelación públicos debería abrirlo en los países del tipo de México lo mismo que 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, pudieran, al fin, *respirar por la herida*.¹⁴

¹³ Luisa Josefina Hernández en Layera, *op.cit.*, p.152.

¹⁴ Rodolfo Usigli en *Teatro completo*, V. *Escritos sobre la historia del teatro en México*, p. 236.

En *La anatomía del teatro*, Rodolfo Usigli describe las características físicas que tendría el tipo de teatro que tiene en mente, comparándolo con el cuerpo de un ser vivo. Relaciona la cabeza con la función que cumplen los técnicos del teatro y el crítico, que reflexiona en torno al acontecimiento teatral y traduce su experiencia estética. Los oídos, los ojos y el estómago se los concede al público: los oídos para los que es importante la dicción y el volumen del actor, los ojos para quienes es importante la composición escénica y el estómago que siente las repercusiones emocionales del espectáculo. La nariz, de forma sarcástica, se la otorga al empresario, porque es el sujeto que olfatea en busca del dinero y del éxito. La garganta y la lengua son del actor. En este sentido, yo le añadiría la piel, que es el órgano que separa el mundo interno del exterior y que compete al arte del actor. Los pies los otorga al teatro como edificio, que es el lugar desde donde se mira y que para Usigli es un lugar asentado y móvil a la vez, porque nos permite estar en diversos lugares y épocas. Las manos son para los tramoyistas y utileros, que con el paso del tiempo han ido desapareciendo de la escena y en la actualidad son usados sólo en producciones grandes. Sin embargo, cuando Usigli habla del lugar que ocupa el autor dramático en éste, el cuerpo viviente del teatro, lo añade como la materia que permite la circulación, esa que dota de vida a todo.

Para Usigli el autor es la sangre y la respiración: “Así como las razas respiran por el teatro, por la herida, el teatro respira por el autor, que circula como sangre poniendo a todos en movimiento, y que mana de la herida. Y he aquí que la sangre y la respiración que es el autor faltan al teatro en México.”¹⁵

La importancia que Usigli le otorga al dramaturgo en esta *Anatomía del teatro*, no le resta mérito a lo que significan los actores para la consumación de una obra teatral. La literatura dramática cuenta con una característica que es a la vez su fortaleza y debilidad; es el único arte literario que al ser terminado en la escritura no está acabado en destino. Aún le queda camino por recorrer.

El texto dramático no termina con su autor, termina en una suerte de transformación a la que también se suma el actor, no como ejecutante, sino como configurador. Como coautor de una obra que ya ha sido terminada en el papel, pero a la que le falta el sudor, la garganta, la lengua y la piel del actor. Por eso Rodolfo se preocupaba por la profesionalización del arte teatral, en

¹⁵ *Ibidem*. p. 242.

donde no sólo está involucrado el dramaturgo, sino también el actor, el director, los técnicos y todos aquellos que conforman *La anatomía del teatro*.

Sin embargo, aunque Usigli demuestra estar al tanto de que hacer teatro es un trabajo que se construye en grupo, nunca dejó de pensar que el texto teatral era el origen y la guía de todo acontecer en el escenario; esta visión le provocó mucho descontento por parte de la comunidad teatral, porque su visión en la forma de escribir y de hacer teatro era el realismo y muchas veces ignoró otras formas de manifestación descalificándolas porque simplemente no coincidían con su tentativa.

1.3 *Hacer admirablemente*

Shakespeare hacía admirablemente.
Yo hago lo mismo.
G.B.S.

Una de las razones que inyectan de energía este estudio, es tratar de comprender mejor las razones por las que varios autores hablan de Rodolfo Usigli como *el padre del teatro mexicano moderno*, incluido Héctor Mendoza, quien hace la siguiente aseveración:

(...) la gente de teatro lo considerábamos el Señor del Teatro. Yo, ya le he dicho un poco antes, cómo, de alguna manera, al llegar yo a hacer un estreno con la Unión Nacional de Autores, me encontraba con que Rodolfo Usigli era el señor de los señores en la Unión de Autores.¹⁶

Y es que de Usigli se dicen muchas cosas, pero pocos lo han leído y todavía menos se han involucrado para reflexionar a su lado. *El señor del teatro* está en un relativo olvido, porque pocos se acuerdan de que todo el movimiento dramático que surgió después de sus enseñanzas fue el que permeó a las generaciones posteriores. Y aunque es verdad que sus obras se montan poco, sus ideas sobre el teatro siguen vivas y son materia de discusión aunque a estas alturas en esas discusiones ya no surja su nombre.

Usigli, para afirmarse como el primer autor dramático del teatro mexicano, realizó una investigación del teatro que se había hecho en México,

¹⁶ Héctor Mendoza en Layera, *op. cit.*, p. 159.

incluyendo, por supuesto, la dramaturgia. Y una de sus obsesiones fue dejar en claro que en México siempre hubo mucha escritura, sin embargo, esa escritura no tenía un enfoque claro, estaba articulada bajo el signo de la confusión. Rodolfo Usigli lo atañe a la falta, tanto de técnica como de punto de vista.

Pienso que para la formación de un criterio propio en torno a la escritura, el individuo tiene la obligación de leer y conocer su contexto, para, con base en eso, crearse un criterio y transformar en escritura sus reflexiones. Era evidente que el punto de vista estaba extraviado para los habitantes del antiguo México, en un pedazo de crítica al respecto de los Coloquios de Eslava, que Usigli cita en *México en el teatro*, Don Joaquín García Icazbalceta expone lo siguiente:

Aunque se podrán notar defectos en los Coloquios, y más si se cae en el error de juzgarlos conforme a las reglas del gusto dominante en nuestra época, tampoco será difícil señalar en ellos bellezas que compensan con usura los defectos; y de todas maneras constituyen un monumento muy importante en la historia de la literatura mexicana, o de la española, que es lo mismo.¹⁷

Me parece que la ligereza con la que este crítico deja de distinguir entre una literatura y otra es un ejemplo de la poca importancia que se le concedía al punto de vista. Es un error pensar que los habitantes de la Nueva España o de México, tuvieran la misma perspectiva que los habitantes de España. Es verdad que el territorio fue bautizado con el nombre de la patria conquistadora y muchas costumbres culturales, el idioma e incluso algunos animales encontraron un hogar equivalente. Pero ni la historia ni la espiritualidad, que tanto se obcecaron en destruir los frailes tratando de imponer la forma de un Dios todo poderoso, ni la forma de habitar la naturaleza, ni la forma de mirar, ni la forma de sentir la religión y las tradiciones, ni la alimentación, ni la forma de sufrir, de llorar o de concebir a la familia. Ni siquiera la forma de reaccionar a la derrota o a la victoria fue, ni será nunca igual en España que en México.

Es ahí donde radica el error, el punto de vista tiene que ver con la antropología y ontología del ser humano. De acuerdo con el ejemplo de Montaigne, quien buscó en sí mismo y en sus costumbres, al ser humano universal, desde su subjetividad, al ser él un francés del siglo XVI. Usigli cree

¹⁷ Usigli en *op. cit.* (tomo IV), p. 66.

que al observar la Historia de México, sus tradiciones, batallas perdidas, errores y protagonistas puede encontrar la universalidad que yace en las diversas máscaras del mexicano, pero fundamentando su búsqueda dentro de una perspectiva crítica y con plena consciencia de los procesos históricos.

En *La llamada al Teatro*, un apartado dentro del *Itinerario del autor dramático*, Usigli se encarga de aclarar el sentido de la poesía dramática o dramaturgia (y por añadidura, del teatro) al escribir que *la arcilla del teatro*, es el humano. Esto quiere decir que todo en lo que se convierta el teatro tiene que partir de una observación de la realidad de la humanidad. Esta visión está directamente relacionada con lo que observaba Aristóteles al referirse a la mimesis como la reproducción imitativa. Entonces el arte dramático es el que surge de la “imitación” de las acciones humanas y no de las ideas o imaginaciones elucubradas en el seno de la reflexión dentro de un contexto. Entonces la poesía del drama está contenida en la acción, en el sentimiento expresado, consecuencia de la acción y en el diálogo, que no es más que el elemento comunicativo de la acción. Yo pienso que el teatro sí es influido por el contexto en el que surge. Pero este énfasis de Usigli por aclarar la necesidad de que el teatro surja de la observación de la realidad del humano, está anclada en su frustración ante la influencia que el teatro existencialista estaba permeando en las nuevas generaciones de dramaturgos mexicanos, algo que él quería evitar a toda costa por considerarlo una moda.

El problema del teatro mexicano contemporáneo dista de ser nuevo. Tiene siglos de existencia. “Hagamos teatro porque sí, porque nos gusta, porque queremos.” La fórmula de los países felices difiere mucho de la nuestra. Hagamos teatro porque no tenemos otro remedio. El teatro no es ocio: es acción. El teatro no es poesía: es acción. El teatro no es imaginación: es acción.¹⁸

Por esto es necesario hacer un breve recorrido por la dramaturgia en México, ya que la sombra de nuestra historia se levanta cada vez que el viento se mueve un poco, situémonos en el siglo XVI, el de la Conquista, en el que aún el náhuatl era el idioma oficial. La dramaturgia de aquella época puede sintetizarse en un poderoso hallazgo para la Iglesia, quienes encontraron en el

¹⁸ Ídem.

teatro la forma, el medio, para comunicar sus ideas. Este teatro sí tenía claro su enfoque y lo ejecutaba a la perfección. El teatro de la evangelización era un poderoso medio para alfabetizar religiosamente a los indios. Mediante la expresión corporal y la enseñanza de los mitos de la religión, se completaba la educación en las creencias de la Iglesia y de la Corona española. La utilidad religiosa del teatro quedó de manifiesto y su fuerza de manipulación también. Por esa misma época aparecieron Pérez Ramírez y Eslava, en quienes Usigli observa una total confusión en lo que se refiere a producción dramática. Sus creaciones eran una suerte de mezcolanza entre milagros, misterios, autos sacramentales, farsas y comedias, sin duda herencias de la tradición literaria española.

Juan Ruíz de Alarcón es un dramaturgo entre dos mundos y entre dos siglos. A diferencia de los dos autores anteriores, para Juan Ruíz de Alarcón no hay más que elogio y reconocimiento por parte de Rodolfo Usigli. Su capacidad creadora es indudable, sin embargo, su producción siempre miró hacia España porque de otra forma no habría ganado reconocimiento de ningún tipo. Víctima de su contexto, fue incapaz de diferenciar España de Nueva España y proclamarse como escritor de dramas con esencia novohispana. Por ello pienso que el contexto sí es muy importante para cualquier creador. Sin embargo, a pesar de que nunca tuvo la intención de formar un camino propio, distinto del cauce rebotante que más tarde sería proclamado como El Siglo de Oro de las letras españolas, fue otra vez víctima de sí mismo y de su capacidad poética de observación y creó un drama que está más cerca de *El Gesticulador* que de *Fuenteovejuna*. Juan Ruíz de Alarcón, criollo, novohispano, autor de *La verdad sospechosa*, una obra que tiene a la mentira como protagonista y que evidencia desde aquel entonces uno de los vicios más antiguos de esta sociedad.

Sor Juana Inés de la Cruz es otro ejemplo de excepción en las letras novohispanas. Sin embargo, aunque Usigli reconoce la increíble capacidad expresiva y la musicalidad con la que cuenta la escritura de Sor Juana, también hace la distinción de que su enfoque estaba más inclinado hacia la poesía, que hacia el teatro. En la época de Sor Juana el español era ya la lengua oficial, entonces esta latinista excepcional le entregó su vida al estudio y compuso metáforas con velos gongorianos, bajo la estructura de la lengua española.

Pero aquí es necesario hacer una pausa, así como Usigli lo hace al hablar de Sor Juana en *México en el Teatro*. La pausa consiste en tratar de analizar la visión crítica de Rodolfo Usigli para con estos dos grandes creadores. En 1949, Usigli escribe lo siguiente: “Así como la gran poesía lírica representa el conocimiento del hombre, el buen teatro representa el conocimiento del mundo.”¹⁹ Sin embargo en 1954, rectifica de esta manera:

Mucho tiempo he sostenido que así como la poesía implica el conocimiento del hombre en sí mismo (a partir sobre todo de la época confesional de Baudelaire), el teatro involucra el conocimiento del mundo. (...) Pero estaba yo equivocado. No se trata de conocimiento. El conocimiento presupone normas y límites, caminos facultativos, visión retrospectiva. El poeta dramático no sabe que simplemente se da de narices contra una época, contra una sociedad, contra una pasión y que, incapaz de hacerla a un lado, toma sobre sí el fardo de entenderla y de explicarla a un mismo tiempo.²⁰

Usigli ve en Sor Juana a una poeta más que a una dramaturga, porque asegura que de haber nacido con la vena dramática, Sor Juana habría liderado, sin ninguna duda, un primer movimiento teatral mexicano. Y dentro de su dramaturgia pudo haberse concebido una Nora o una Hedda Gabler siglos antes que Ibsen. Pero la pregunta es, ¿estaban Sor Juana y Juan Ruíz pensando en un teatro mexicano? Usigli piensa y concibe el teatro mexicano y por ende es denominado *el padre del teatro mexicano* porque nació en una época en la que los filósofos, historiadores y demás habitantes de estas tierras estaban buscando definirse. Las dos sombras históricas, tanto la española como la indígena, dieron nacimiento a los mestizos que se querían explicar su existencia. Usigli piensa en un teatro mexicano más de cien años después de la Independencia y más de veinte años después de la Revolución. Sor Juana y Juan Ruíz seguían el impulso creativo de los escritores de su época y crearon admirablemente en las condiciones que tuvieron para desarrollar su potencial imaginativo.

Para encontrar la identidad del teatro mexicano, Usigli primero indagó en la identidad del teatro que quería hacer, por ello, en el *Prólogo de Las XII horas*

¹⁹ Usigli en *op. cit.* (Tomo V), p.183.

²⁰ *Ibidem*, pp. 197-198.

del poeta dramático, hace una reinterpretación de un famoso diálogo de Shakespeare para dar una distinta significación: “A stage is the whole world, and the players are all the men and women in the world, with their exits and their entrances, one player in his day being many characters, and his ages being endless.”²¹ La verdad de la percepción está relacionada con el punto de vista: para Shakespeare el mundo es un escenario, para Usigli el escenario es un mundo lleno de posibilidades. Porque lo que se construyó para ese escenario, surgió de una meticulosa observación de aquel mundo que está lleno de vida y dinamismo por los actores que entran y salen. Los actores que accionan y que son un individuo, pero también son la partícula fundamental del humano.

La técnica es un elemento necesario para el creador dramático y es algo que se adquiere personalmente, con base en la observación precisa. Por ello el punto de vista va antes, al ser una especie de contextualización reflexiva que más tarde llevará al creador a observar las cosas con un entendimiento más profundo del tema y de su sociedad. Como menciona Usigli cuando hace la comparación entre un dramaturgo y un albañil o arquitecto: “Las malas piezas son como las malas casas, son inhabitables y se caen. Por esto el teatro mexicano es un teatro en ruinas. No lo ha derrumbado una decadencia de siglos, sino su mala fabricación, que no ha resistido ese viento continuo que es el público.”²² El teatro mexicano no tuvo perspectiva durante mucho tiempo, porque el teatro fue una de las herramientas de conquista; los soldados utilizaron las armas para subyugar los cuerpos, los religiosos utilizaron el teatro para subyugar las almas. Nuestra relación con el teatro siempre ha involucrado el factor preventivo, porque fue un arte importado de Europa, en donde la tradición teatral llevaba más de dos siglos de exploración y lo más sencillo fue imitar el teatro en el formato traído por España, para posteriormente, asimilarlo y crear uno propio. Esa asimilación tardó medio siglo. Por eso Usigli habla de la técnica como la capacidad de ordenar los elementos que sintetizan, ya sea una acción o un personaje y así intervenir de manera potente en la anécdota, porque en la anécdota es donde está la particularidad de lo humano, al ser éste la causa o el desenlace de una situación. Pregunta Usigli: “¿Qué es el teatro si

²¹ *Ibidem*, p. 196.

²² *Ibidem*, p. 244.

no el estudio de una situación y de un cierto número de individuos puestos a prueba en esa situación?”²³ Un análisis frío pero preciso de la fuerza de los personajes.

En esa pregunta encuentra la identidad de su teatro. Porque los tratamientos que hace de las historias que cuenta tienen un grado de complejidad en donde los personajes habitan en sus tres dimensiones y la anécdota está construida a partir de una técnica y de un punto de vista con plena consciencia de la importancia de la acción como reproducción imitativa de lo que hacen y de lo que son los seres humanos. El teatro contemporáneo, con sus tentativas de separarse del texto o de hacer un texto con base en la narración, tiende a perder el punto de vista y enfocar la acción hacia un solo lugar, provocando que la obra pierda complejidad tanto en la construcción de personajes como en la concreción de las acciones que conforman la trama.

1. 4 Narciso mirándose desde el espejo

“Creo que el público mexicano nunca había estado
preparado para recibir la verdad, aún ahora.
Es decir, es un público que prefiere entretenerse
con cosas que no le afecten.”
Luisa Josefina Hernández

Para Rodolfo Usigli el ser humano es la arcilla del teatro, porque el teatro existe en tanto reproducción imitativa de lo que acontece a los seres humanos. El ser humano es el origen y la finalidad del teatro, porque además de ser la partícula lúdica de donde se origina, es también el receptor, el espectador que observa el movimiento en el escenario, para después observarse a sí mismo. El teatro es un arte poderoso; Usigli afirma que la conquista de México fue a través de las armas y del teatro. Esa aseveración no está lejos de la realidad. Las armas doblegaron el ánimo de los cuerpos que luchaban por sobrevivir y el teatro didáctico producido por la Iglesia ayudó a la trasmisión de ideas y a la educación cultural según los preceptos de la religión. El teatro es un arte tan

²³ Usigli en *op.cit.* (Tomo IV), p. 216.

necesario para el mundo occidental, porque ha sido capaz de expresar el pensamiento de los seres humanos a lo largo de la historia y a pesar de haber adquirido varios rostros, continúa su camino. El teatro, arte fundamental en la Grecia Clásica, tuvo una metamorfosis al llegar a Roma, que le permitió dar el salto a la Edad Media, y así ha ido el teatro, cambiando de máscaras, así como la humanidad misma, en un afán de expresión, en el ejercicio de mirarnos.

La época actual, denominada posmodernidad, tiene su propio teatro, que empezó con los experimentos de Beckett y sigue su curso ahora con diversos creadores como Angélica Lidell y Rodrigo García en España, Alberto Villareal en México y Emilio García Wehbi en Argentina. Sin embargo, Rodolfo Usigli piensa que el teatro es un arte concluyente y para que pueda trascender en la vida de la sociedad, ésta tiene que estar lista, tiene que madurar en su perfil. Porque una sociedad tiene que estar conformada para que después surjan los cuestionamientos sobre sí misma, para que también suceda esa necesidad que es la que mantiene viva al teatro: jugar el juego serio de la contemplación y de la acción, encima y debajo del escenario, según el rol de cada quien. Cabe señalar que esta visión es fruto del pensamiento racional europeo que Usigli defendía; el pensamiento prehispánico percibe el arte como un éxtasis irracional, en el que el ser humano crea desde el inconsciente en una especie de diálogo con su interacción dentro de la sociedad. Usigli formó parte de los pensadores mexicanos que trataron de objetivarse, para tratar de comprender mejor al pueblo mexicano. Al respecto de esto, no hay que olvidar la reflexión que hace Samuel Ramos:

Una cosa es utilizar una filosofía para explicar al mexicano y otra cosa es utilizar al mexicano para explicar una filosofía. En el primer caso podemos, hasta cierto punto, confiar que el instrumento filosófico nos ayude a descubrir lo que hay realmente en el mexicano de carne y hueso. En el segundo, caemos en la ilusión de encontrar en el mexicano lo que estaba de antemano en la filosofía.²⁴

Aquí cabría preguntar la forma en cómo Usigli se acercó a la sociedad, porque ciertamente él tenía una visión muy clara de lo que pensaba de la

²⁴ Samuel Ramos en Bartra, *op. cit.*, p. 119.

sociedad mexicana, pero utilizó diversos medios para expresarse; fue del ensayo literario, a la dramaturgia. Pero todo lo hizo siempre desde la imagen que él se había construido del individuo y de la sociedad mexicana. También podría afirmar que Usigli siempre trató de explicarse la forma que tomaban los modelos arquetípicos universales, en la sociedad mexicana. Razón por la que he decidido analizar su obra *Corona de Luz*, desde sus propios preceptos como creador dramático. A pesar de las claridades que tiene el autor con respecto a la imagen de la virgen de Guadalupe, en su obra no alcanza a sondear totalmente las implicaciones que tiene la imagen como representante de una energía antiquísima, que se ha manifestado en el pensamiento de la humanidad a lo largo de los siglos y a la que Joseph Campbell denomina Diosa.

Este teórico es para mí una autoridad absoluta en lo que se refiere al arquetipo y a la construcción dramática desde un análisis de la sociedad. Más adelante, en la búsqueda del arquetipo de la Diosa, también dialogo con las reflexiones de Blanca Solares, investigadora mexicana que aplicó la teoría de Joseph Campbell al mundo prehispánico. Solares saca conclusiones que aportan mucho material a la lectura de la presencia femenina en el inconsciente colectivo prehispánico y rompe cualquier estereotipo de Diosa al exponer los ejemplos.

El diagnóstico que busca Rodolfo Usigli, está más cercano al planteamiento que hace José Gaos cuando habla de la “autognosis” del mexicano, (autoconocimiento del mexicano) Guillermo Schmidhuber dice al respecto:

Cuando queramos observar a Usigli reflejado en su obra, veremos nuestros rostros reflejados junto al suyo. Usigli fue hijo de extranjeros y vivió en una circunstancia ajena que le permitió observar su circunstancia con un distanciamiento objetivizante. Usigli tuvo la capacidad de objetivizarse, de verse como objeto, y no únicamente como sujeto. Facultad que él mismo niega al mexicano porque nos está negada la capacidad de comprendernos objetivamente. Los mexicanos se comprenden subjetivamente, es decir: me veo como yo siento verme, pero no como soy.²⁵

²⁵ Guillermo Schmidhuber en *op. cit.*, p. 124.

Usigli retoma la idea de una frase de Samuel Ramos, en donde el filósofo afirma que *el mexicano es incapaz de objetivarse sinceramente*. Sin embargo, Schmidhuber sostiene esta visión en un pensamiento muy simple, que sin duda es polémico; él asume a Usigli como un criollo, que al mantener cierta distancia, puede observar más objetivamente y lo diferencia del mestizo, quien para él, carece de perspectiva. Es indudable que el extranjero observa cosas distintas que los habitantes de un lugar pueden haber asumido sin cuestionar, sin embargo, el pensamiento de Usigli va más allá; su forma de relacionar el teatro y la historia tiene que ver con una investigación al respecto, lo cual le permite tener consciencia histórica. Por ello se da la licencia de participar en la opinión pública desde diversos lugares, no sólo como dramaturgo.

A pesar de no ser filósofo, Usigli se adentró de lleno en la “autognosis” mexicana. Su reflexión alcanzó el punto más álgido con *El Gesticulador*, que fue cuando al fin pudo sintetizar su pensamiento sobre la política y la sociedad mexicana. Un gesticulador es aquel que mediante el gesto convence. En la concepción de Rodolfo Usigli, la palabra gesticulador no se refiere sólo a la política, aunque de ahí haya derivado la idea primigenia.

Me ha obsesionado muchos años la teoría de que la mayor aproximación al verdadero mexicano es, hasta ahora, el político; porque a falta de un rostro, tiene dos máscaras; porque posee por igual el sentido de la creación y el sentido de la destrucción y los dos libran batallas increíbles en su ánimo. Nadie más poseído a la vez por el bien y por el mal, nadie más equilibrado en la alternación de sus facultades.²⁶

Rodolfo Usigli sostiene que la sociedad mexicana está integrada por actores de sí mismos, que gozan de esconder quiénes son en realidad. Pero esa capacidad histriónica es algo que desaparece ante la verdad. Por eso deduce que la hipocresía de la sociedad es la que ha impedido que el teatro realista se convierta en la expresión más importante de México.

De alguna forma todos los mexicanos poseemos la capacidad que los políticos elevan al punto más álgido, por ello el teatro se convierte en un lugar

²⁶ Rodolfo Usigli en Bartra, *op. cit.*, p. 141.

amenazante; el teatro desnuda y exhibe. Para Usigli fue un esfuerzo gigante el descubrir que la sociedad mexicana era como un cuadro de James Ensor y mediante su arte dramático, trató de hacer visible lo que, desde su perspectiva estaba debajo de la máscara, el ser humano. En una de sus anécdotas, Usigli cuenta que uno de sus profesores de Yale solía aconsejar a los dramaturgos noveles con tendencias comunistas, sobre la mejor forma de exhibir a los capitalistas, la cual consistía en hacer que el público riera de ellos. Sin embargo, él explica que eso en la sociedad mexicana no podría ser posible; somos un país acostumbrado a la farsa, al melodrama, a *la envenenada sonrisa de miel o a la carcajada alcohólica, escatológica, sexual o revolucionaria*.

Usigli reflexiona que ante nuestra imposibilidad de vernos tal cual somos, recurrimos al chiste. Reflexiona que ante la imposibilidad de observar la verdad y tomarla por los cuernos, necesitamos de la risa para poder afrontar los temas serios, la tensión no es un plato que podamos digerir si previamente no existió algún chiste, que es la forma que adquiere la fuga para hacer evidente que si vamos a hablar de temas serios, lo mejor es terminar con una carcajada. Actualmente en *YouTube* abundan videos de *Stand Up* en donde los histriones basan su humor en chistes clasistas, irónicos y sexistas. Y esos protagonistas de la risa sólo demuestran el oscuro humor que reside en nuestra sociedad.

Por otro lado, Rodolfo clasifica como “el protovicio mexicano” a *la capacidad acústica para exaltar prolongadamente algo que ya caducó en su lugar de origen*. Esta es una forma muy clara de explicitar lo que a todo momento se opina de los países del tercer mundo, con respecto a las potencias mundiales, en materia de arte. Sin embargo a mí siempre me ha parecido muy dudosa esa forma de clasificación, porque ¿quién decide qué es anticuado y qué no en el arte? Al considerar que todos son diferentes procesos, claro. Usigli expone el caso de Sartre y Anouilh, de quienes cree que son los representantes de una generación que basa su teatro en ideas y no en la experiencia de vida entre seres humanos, al momento de concebir sus obras. Entonces critica a los creadores mexicanos que han estado imitando los modelos europeos sin cuestionarlos, sin colocarlos en una perspectiva histórica, en donde se pueda comparar la creación de los franceses contemporáneos con Molière o Racine. Lo que Usigli llama *el protovicio*

mexicano, Héctor Azar cree que es una actitud que está relacionada con la inmadurez, porque entiende que el simple hecho de exaltar lo extranjero sobre lo doméstico, sólo por el hecho de venir de afuera, es una actitud adolescente: “El arte mexicano plantea todavía problemas muy de jardín de niños, muy de gente díscola, más dispuesta para el pleito que para la lucha, incapaz de compartir el bien ajeno.”²⁷ En este sentido creo que es muy diferente dialogar con las ideas que vienen del extranjero, sobre todo de Europa, a imitar sin dilación lo que se exporta de allá simplemente por la idea de que allá el avance artístico es más sofisticado. Esto último se me hace una falacia, que sin embargo llega a influir de manera seria en varios creadores del tercer mundo.

Usigli sostuvo que el teatro es un arte que ha sido inaccesible para el espíritu de los mexicanos porque exige una sinceridad de la que carece nuestro pueblo. Todos saben que a nadie le conviene mirarse críticamente, porque todos tenemos algo que ocultar a los ojos de los demás. Mirarse desde el espejo al lado de Usigli no es una opción viable para un país que sobrevive de sus mentiras y de las licencias que día a día se toma cada individuo para perjudicar a otro. Es probable que aún ahora, no merezcamos el tipo de teatro que pregonaba Usigli. Pero lo grandioso de todo esto es que no hay que merecerlo; hay que buscarlo y en esa búsqueda, convertirlo en raíz, para que al fin, dejen de estar vedadas de nuestro léxico las palabras: arte teatral, y podamos incorporarlas incluso a nuestro cuerpo, porque una cosa muy sencilla es hablar o escribir sobre lo que somos, pero lo verdaderamente interesante sería vernos a nosotros mismos a través de los sujetos de la acción y que mediante la metáfora escénica pudiéramos al fin, sentir en nuestro cuerpo, la necesidad de movernos de forma distinta a como lo ha venido haciendo nuestra sociedad a lo largo del tiempo.

²⁷ Héctor Azar en Layera, *op. cit.*, p.107.

1.5 La antihistoria

Lo que la experiencia y la historia enseñan es
Esto: que los pueblos y los gobiernos nunca han
Aprendido nada de la historia, ni actuado sobre
Principios deducidos de ella.
Hegel

En la edición citada de *Corona de luz*, hay dos prólogos de Usigli, en donde introduce su obra y trata temas que lo hicieron reflexionar en torno a su creación. El segundo prólogo lleva por nombre *Ante la Historia*. Fernando Carlos Vevia Romero, critica el hecho de que los prólogos de Usigli sean más extensos que la obra misma, ya que menciona que en la edición de Porrúa con la que él trabajó, la obra ocupa 54 páginas y los prólogos 51. Es verdad que los prólogos llegan a tener mayor extensión que la obra, sin embargo hay que tomar en cuenta que esta *Corona*, a diferencia de las otras dos, le costó diecinueve años de escritura y reescritura al autor. Una de las razones era su inseguridad ante los hechos históricos. Inseguridad que expone a lo largo del segundo prólogo y que, a partir de su reflexión, termina por transformar en convicción. No obstante, es fundamental no perder de vista esos diecinueve años, porque tardarse esa cantidad de tiempo en cualquier creación habla de que el autor pasó por un sinfín de estadios con respecto a su obra. Si consideramos el tiempo que significan esos diecinueve años, creo que la extensión de los prólogos no importa y es, además, una oportunidad para que el lector, el espectador o el analista de la obra tenga la posibilidad de acceder al proceso creativo y de reflexión que implicó *Corona de luz* para Usigli.

En esta obra el autor considera que la historia no se limita a los acontecimientos del pasado, sino que la historia es también el presente y el mañana. Con esto se refiere a las incidencias que el hecho histórico tiene tanto en el presente como en el futuro. Esto implica una reflexión de lo que significa la historia para el ser humano. De esta forma de pensar es que surge la idea para que Usigli cree el término *Anti-historia*:

No se refiere a un simple desordenamiento de sucesos históricos o de su cronología, ni a un *parti pris* de marchar ciega y denodadamente contra la historia —eso sería estúpido—, sino que involucra, o pretende involucrar, un examen y una proyección de

los acontecimientos históricos en forma diversa de los que les conceden los historiadores en general.²⁸

Lo que Usigli suele hacer, al momento de tratar un tema mediante la antihistoria, es recordar con ayuda de la imaginación. Para mí eso es la literatura: la imaginación que exige una postura sobre los hechos, una interpretación personal, por lo tanto, una forma de relacionarse con la historia, porque suma la investigación de los acontecimientos a la trascendencia que éstos puedan tener en el presente. La antihistoria de Usigli comprende que las cosas del pasado no están fijas, son acciones que buscan su cauce para hacerse presentes cada vez que las personas olvidamos. Por eso es que Usigli decide crear una obra que nos haga reflexionar sobre la virgen de Guadalupe, un símbolo importantísimo para la conformación de la Nueva España ya que a pesar del pensamiento racional de nuestro tiempo, conserva aún una energía irracional que provoca que cada doce de diciembre miles de peregrinos acudan a la Basílica. En esta obra, que trata sobre el origen de la imagen, pero también del culto, el autor propone que no importa cómo haya surgido la imagen ni cuáles hayan sido los engranajes que la conformaron, sino la energía que el culto suscita en aquellas personas que eligen depositar su fe en ese símbolo.

Al hablar de la Antihistoria el autor también se refiere a cuestiones técnicas del arte, porque el tiempo teatral y el tiempo histórico no son lo mismo, de igual forma que los personajes literarios y los personajes históricos. La ficción busca la síntesis, que se refiere a la concentración de particularidades que conformen la verosimilitud y que apoyen a la progresión dramática. Esto lo atenderé más adelante cuando analice el procedimiento del autor al crear sus obras.

En el momento de escribir, Usigli piensa según el planteamiento de Aristóteles, en donde establece la diferencia entre la historia y la poesía, refiriéndose a la ficción como la posibilidad de pensar distinto los hechos concretos que la historia nos ofrece. Y es justamente esa posibilidad lo que Usigli nombra como verdad poética, que es el deber, la vocación del poeta

²⁸ Usigli, Rodolfo. *Corona de luz, la virgen*. p. 57

dramático: “No mentir, sino en interpretar con una verdad poética, superlativa por lo tanto, los sentimientos básicos de su pueblo, que son sus alimentos básicos”²⁹ Es mediante la verdad poética que Usigli puede plantear que el mito de la virgen de Guadalupe significa la soberanía espiritual de México y su manera de exponerlo surge de la historia, pero también de la intuición del poeta dramático que analizó durante diecinueve años la pertinencia que podría tener esta obra, la cual le ofreció a varios de sus amigos historiadores, que al no querer comprender las licencias antihistóricas que el autor decidió tomarse, para que su obra potenciara la verdad poética, que él intuía estaba contenida en el mito de la Virgen, dejaron de ser sus amigos. Tal vez por eso es que durante mucho tiempo Usigli percibió a los historiadores como unas frondosas copas de árboles que impedían ver el bello jardín de la historia. Es ante la insensibilidad de sus amigos historiadores que Usigli abandona su primera intuición y continúa investigando sobre el origen y el culto a la virgen de Guadalupe.

Su investigación llega a ser tan profunda, que en 1964, cuando al fin se siente absolutamente seguro de su obra, decide mostrársela al doctor Wigberto Jiménez Moreno. Fue curioso ese encuentro, relatado por el autor en el segundo prólogo de *Corona de luz*. Usigli sabía de la sensibilidad de Jiménez Moreno y los comentarios que éste le hizo tenían un tenor diferente de los que fueron esgrimidos por sus antiguos amigos historiadores. Parecía que Usigli había estado en la búsqueda de un espejo con doctorado en Historia para que comentara su obra y afirmarse a sí mismo que estaba lista. Desde mi punto de vista hay dos ejemplos muy claros de esto: cuando Jiménez Moreno lo cuestiona sobre la presencia del personaje de Juan Diego, el protagonista en la historia del *Nican mopohua* y que en la comedia de Usigli está representado por cuatro indios; Usigli termina por afirmarse que una presencia más importante del personaje de Juan Diego en su obra, hubiese desviado la atención del hecho realmente importante: la fe. De la misma forma, cuando Jiménez Moreno le ofrece la posibilidad de cambiar las fechas en las que ocurre la comedia, Usigli vuelve a confirmar que es necesario que su obra se

²⁹ *Ibidem*, p. 101.

lleve a cabo en los años 30 del siglo XVI y no en los 50, como era la propuesta.

El papel que juega la anécdota en la construcción de los dramas antihistóricos, es fundamental, porque en la anécdota está contenida la visión del poeta dramático, cuando ha logrado encontrar una verdad poética dentro de un suceso histórico. Por eso es que Usigli peleó tanto por su propuesta y su lucha no fue baladí, ya que necesitaba que los hechos ocurrieran de esa forma para que los personajes tuvieran los defectos y virtudes que él dilucidaba.

A manera de resumen y sin detenerme en las particularidades que abordaré en el siguiente capítulo, la historia de la virgen de Guadalupe, es oficialmente el relato de Valeriano, en el que una virgen se le aparece a Juan Diego y le pide que construya un templo en el Tepeyac para que el pueblo la adore.

La anécdota de *Corona de Luz* comienza con los reyes de España en un convento en Yuste, en donde ocurre una discusión altisonante entre un enviado del ejército y un enviado del clero, que vienen a quejarse el uno del otro, de lo que sus agrupaciones han hecho con los indios de la Nueva España. El Rey Carlos V y la Reina Isabel, sostienen después una conversación en la que sugieren que Nueva España necesita una virgen que logre la comunión de los diferentes individuos que habitan ese territorio. En el segundo acto ocurre una reunión entre los siete frailes más importantes de Nueva España, cada uno con sus ideas, discurren sobre lo que ha de suceder con los indios de Nueva España, hasta que llega el enviado que se había reunido con el Rey, quien les termina comentando el plan de crear una virgen falsa que logre unificar a las masas.

En el último acto, ocurre el milagro, la aparición de la virgen, independientemente del plan trazado por la Corona española. El milagro acontece ante cuatro personas de nombre Juan, quienes uno a uno llegan hasta Zumárraga para contarle lo que les ocurrió. Uno de ellos saca la tilma donde está la imagen de la virgen, un tumulto de voces se oye a lo lejos. El macabro plan de la Corona no fue necesario, porque la fe fue la que llenó de sentido el milagro. Es en ese momento donde surge la energía del culto.

El mayor beneficio que ofrece la anécdota al poeta dramático es la perspectiva histórica, el distanciamiento y el poder construir una visión que sume a la perspectiva de los hechos históricos. La necesidad de los

historiadores, que le negaban a Usigli la posibilidad de imaginar es una deficiencia que suele enceguecer a los que, en busca de la verdad de los acontecimientos, no permiten que surja la verdad de las acciones humanas, ésas que sí trascienden los tiempos en busca de significaciones que les permitan a las generaciones siguientes no cometer los mismos errores que sus antepasados. La mayor atracción de la propuesta de hacer antihistoria, no es aquello que deja de hacer, sino los caminos que abre y la posibilidad de que cualquier persona pueda conocer la historia y asumirse como un sujeto histórico. Porque si la historia se redujera al registro de los acontecimientos, nuestra sociedad no adquiriría consciencia histórica jamás; es necesario hacer uso de los símbolos que han trascendido a través de las diferentes épocas y que nos conforman como civilización.

CAPÍTULO SEGUNDO

LA FICCIÓN Y LA HISTORIA EN *CORONA DE LUZ*

2.1 Sobre el *Itinerario del autor dramático*

“Lo improbable, aunque sea posible, debe desecharse.”

Rodolfo Usigli

La gran oportunidad que implica estudiar a Rodolfo Usigli radica en que no sólo creó muchas obras de teatro, sino que también hizo ensayos en los que explicaba su manera de pensar el arte dramático y el trabajo que éste implicaba desde su perspectiva. El *Itinerario del autor dramático* es su primer manual explicativo, en el que Rodolfo vertió su manera de proceder al momento de crear una obra dramática. La primera edición de este documento es de la editorial del Fondo de Cultura Económica y data de 1940. Usigli tenía muy claro lo que necesitaba y decidió escribir un itinerario en donde explicitó sus intenciones y su manera de leer y clasificar lo que entendía por literatura dramática. Este escrito no pretendió nunca convertirse en un dogma bajo el cual debían escribir las nuevas generaciones de dramaturgos, sino un espacio en el cual los nuevos creadores pudieran esclarecer las formas de cómo un dramaturgo experimentado accedía a la creación de sus obras; las cosas que reflexionaba, que lo angustiaban y que lo animaban a investigar con el fin único de hacer una obra que cumpliera con el rigor que exige una buena obra teatral. En este sentido, me parece un documento generoso, que no pretendía otra cosa que la reflexión en torno a lo que significa crear y las cosas que él considera que el creador tiene que tomar en cuenta antes de echar manos a la obra. Por otro lado, es verdad que ésta es una forma muy racional de concebir la creación. Pero Usigli era así, él realmente creía que el teatro era el arte final, el arte de la empatía, que nos llevaría a reflexionar sobre nosotros mismos en comunión. No hay que olvidar que también está la visión en la que el arte es el origen, lo inasible e irracional. El arte dionisiaco antes que apolíneo. Como era en la Grecia antigua, cuando Dionisio era el patrón del rito, años antes de que Esquilo llevara a escena los mitos de su civilización. Desde la trinchera del arte,

la humanidad siempre ha estado en contacto con los símbolos y el teatro es un arte que desde su surgimiento ha incitado a la reflexión de éstos.

La clasificación por géneros es una manera de reducir a parámetros específicos las creaciones de la poesía dramática. En México, durante la primera mitad del siglo XX, esta manera de ver la literatura dramática estaba en su punto más álgido. La necesidad de clasificar siempre ha existido, porque es una manera de nombrar las cosas que intuitivamente se van generando en el proceso creativo. En la actualidad hay diversos trabajos de re nombramiento de lo que antes se llamaba géneros dramáticos, porque desde la relectura que hizo el mundo de los escritos de Artaud, comenzó a surgir la necesidad de ver al teatro como algo más allá de la dramaturgia y se le denominó acontecimiento teatral. En la actualidad el libro teórico más consultado por los creadores escénicos es el *Teatro posdramático* de Hans-Thies Lehmann, en donde mediante la observación de los acontecimientos teatrales de diversos creadores escénicos de Europa occidental, este estudioso del teatro logra hacer un aparato crítico que incorpora un nuevo lenguaje teórico para el análisis.

Sin embargo, en el México de 1930, para Usigli existen cinco géneros fundamentales en el drama: la tragedia y la comedia, que fueron las dos primeras formas teatrales que surgieron en la embriaguez de los festivales dionisiacos en la Grecia antigua. La tercera, es la tragicomedia que, como lo indica su nombre, es una mezcla de las dos fuerzas primigenias. La cuarta es la farsa, que era utilizada para rellenar las pausas que dejaban las obras de mayor aliento. El quinto género fundamental es la pieza, que según el autor, cuenta con elementos parecidos a los de la tragedia, como la gravedad y el conflicto. Usigli aclara que la pieza es el género de más reciente creación. También considera que existen tres géneros menores: la sátira, el melodrama y el sainete. La clasificación por género es algo que ayuda a distinguir las particularidades de cada obra y que suele realizarse en retrospectiva. Esta propuesta de Usigli, en donde insta al escritor a pensar en el género al que quiere que pertenezca su obra antes de escribirla, me parece muy académica. Sin embargo, no hay que perder de vista que es la forma de hacer en la que confía desde la teoría y eso queda claro en los ensayos que escribió antes de terminar *Corona de fuego*, su única tentativa por crear una tragedia mexicana.

El proceso de *Corona de luz* y *Corona de sombra* fue distinto; aunque la idea de hacer tres obras sobre acontecimientos en la historia de México, haya surgido de manera simultánea. *Corona de luz* surgió como una necesidad de reflexionar sobre las aristas que conlleva el surgimiento del culto a la virgen de Guadalupe.

Corona de sombra también fue un proyecto que utilizó como pretexto el hablar sobre “la soberanía territorial de México”, pero en el que el personaje Carlota terminó como el eje central, que hace un recorrido histórico por su vida y la historia de México antes de morir y esa memoria histórica que adquiere después de ese viaje introspectivo es el que termina por liberarla de la sombra en la que había vivido después de la muerte de Maximiliano. Por lo tanto, me remito al resultado en estas tres obras y afirmo desde mi interpretación que lo ideal es que la categorización y definición de conceptos surjan a partir del objeto poético y no viceversa.

Dentro del análisis de Usigli, los géneros son condicionados por los estilos, cuya definición es la siguiente: “Forma singular de expresión en las artes que sólo existe cuando caracteriza universalmente el espíritu de una época, su actitud ante la vida y su *realidad*, con sujeción a un conjunto de reglas técnicas, estéticas y de conducta”³⁰. A partir de esta definición, el autor concluye que los siguientes son los estilos que han predominado en todas las artes a lo largo de la historia de la humanidad: el clásico y el romántico, que son los principales y de ellos derivan el neoclásico, el neorromántico; el realista, el naturalista, el simbolista, el impresionista, el expresionista y el poético.

La definición de estilo me lleva a recordar la reflexión que ya hice en el capítulo uno, sobre los casos de Juan Ruíz de Alarcón y de sor Juana Inés de la Cruz; los creadores sólo pueden mirar al pasado y tratar de explicar su época mediante la comparación. Por eso esta recomendación de Usigli sólo puede proceder en el caso de que el creador en turno sea capaz de reconocer las diversas características del estilo que pretende utilizar para su obra.

Los demás elementos que elegí del *Itinerario* para aplicar al análisis de *Corona de luz* son los siguientes:

³⁰ Usigli, *op. cit.*, (tomo V), p. 59.

- 1) Lugar de la acción: para darle solidez a la estructura de la obra es importante visualizar el lugar exacto donde se va a llevar a cabo la acción.
- 2) Tiempo de la acción: que la obra inicie cuando los acontecimientos ya estén avanzados.
- 3) Los caracteres: definir el carácter de los personajes y calcular (hasta donde se pueda) las acciones y reacciones de cada uno. Pueden ser definidos en las siguientes categorías:
 - a) Caracteres: son los personajes que representan valores humanos individuales y singulares. Son los que tienen mayor grado de complejidad.
 - b) Tipos: Son personajes que representan a grupos, clases, naciones, etnias y su construcción parte de la generalidad.
 - c) Siluetas: "Para los casos en que no entre en juego ningún movimiento psicológico ni genérico del carácter"³¹ Entiéndase por esto, la construcción de personajes simples que no participan de la acción, pero que son un requisito para dar la sensación de una época o un lugar específicos.
- 4) Diálogo: es la forma de expresión con la que cuentan los personajes del teatro. En el diálogo se concentran sus pensamientos y sus acciones, sus mentiras y sus verdades, la forma en la que entienden el mundo y los antecedentes de los personajes con los que se relacionan. Usigli distingue esta forma de expresión de la literaria y afirma que el público *debe olvidar que se encuentra en un teatro*. Sin embargo, también sugiere que los diálogos deben tener *una concentración de orden poético*, a pesar de que sean frases ordinarias.
- 5) Episodios causa y efecto: es importante considerar los episodios que determinan las acciones de los personajes; tomando en cuenta que hay diversas razones por las que actuarían. Así como también es indispensable considerar las consecuencias que esa acción tendrá en el desarrollo de la historia.

³¹ *Ibidem*, p. 42.

- 6) Acotaciones: específicamente en este punto, Usigli exige funcionalidad, ya que, desde su perspectiva, las acotaciones son una especie de instructivo del que se vale el dramaturgo para que los actores, el escenógrafo y el director no tengan problemas al momento de montar su obra. Acaso sea éste el único punto del *Itinerario* en el que Usigli peca de soberbio, porque da la sensación de que su dramaturgia es una especie de manual al que deben subordinarse los demás creadores y no una propuesta que está abierta al diálogo para construir en conjunto.
- 7) La anécdota o trama: es el ordenamiento de los acontecimientos de manera artificial para sustentar la
- 8) Idea central o filosófica: que es todo aquello que quiere expresar el autor, tomando en cuenta su contexto histórico y la postura que tiene con respecto al tema que trata en su obra.
- 9) Visualizar: sugiere la creación de los planos que sean necesarios para concretar el lugar, el tiempo y las acciones de los personajes, para que de esta forma sean entendidos más profundamente por el creador de la obra. A mí me parece que concretar las ideas que suelen pasar por la cabeza de los que nos dedicamos a la producción de obras dramáticas, es uno de los puntos más dolorosos y difíciles, porque de pronto uno se da cuenta de que las ideas que estaban en la cabeza no son tan buenas como se pensaba.

Decidí elegir a mi conveniencia los conceptos del *Itinerario* que me servirían *a priori* para el análisis de *Corona de luz*, sin embargo, creo necesario mencionar otros dos que, a mi juicio, atraviesan el proceso creativo de inicio a fin, sin importar el arte en cuestión: el ritmo y la técnica. El ritmo es la proporción y la técnica es la forma final del arduo trabajo; ambos son resultado de la experiencia empírica del error y de la capacidad humana de rectificar ese error y trabajar con la conciencia de que lo hecho hasta ahora, puede mejorar.

2.1.2 La presencia del Itinerario en Corona de luz.

Comenzaré con la *Idea central o filosófica* que envuelve el pensamiento de Rodolfo Usigli para escribir sobre la virgen de Guadalupe, obra que, según el autor, representa *la soberanía espiritual de México*. Como este menciona, la experiencia tiene dos caras, la utilidad y la inutilidad; que se refiere al aprendizaje y la capacidad de transmisión de eso que aprendimos, o en su defecto, al no aprendizaje y por lo tanto, la incapacidad de comunicación. La virgen no es una experiencia fácil de aprehender. Para Usigli la virgen de Guadalupe es un *elemento de respiración*. En esa imagen se encuentra el sosiego, porque estamos familiarizados con su presencia seamos o no católicos. “Todas las clases sociales de México son guadalupanas por esencia, por creencia, por sentimiento o, simplemente, por espíritu revolucionario”³²

De Usigli aprendí a observar que la presencia de la guadalupana es tan común como el aire que respiramos o como la sangre que recorre nuestro cuerpo; no sólo es una imagen sintética, también es origen y destino. Rodolfo Usigli relata que desde muy pequeño fue consciente de esa presencia, gracias a que uno de sus maestros de primaria le había narrado la historia de la virgen, que probablemente era una reinterpretación de la crónica de Valeriano; aunque también habla de que es una imagen omnipresente, por donde quiera hay imágenes suyas en diversos formatos, sólo hay que prestar atención al entorno para descubrirse rodeado de la imagen guadalupana.

Otra razón que impulsó a Rodolfo Usigli para escribir sobre la virgen fue que desde su percepción, ninguna obra artística había tratado el tema de manera profunda; para él era necesario ser consciente del sentido religioso con el que contaba la imagen y así poder desenvolver el mito en sus tres formas: mística, estética y ética. Eso si nos atenemos al análisis de la imagen Guadalupana, porque gran parte de la fuerza que surgió y que la ha hecho trascender a lo largo de los años es la potencia histórica y social con la que cuenta. No olvidemos que parte de las cosas que se narraron de esa imagen es que fue creada para la unificación de la sociedad novohispana y que ha sido utilizada en gran parte de las revueltas sociales que han acontecido en este

³² Usigli en *Corona de luz*, p. 102.

territorio. Desde el cura Hidalgo hasta el Movimiento de Regeneración Nacional (MORENA), que hace una clara referencia a esa imagen que funcionó como un eje sintético mediante el cual se articuló la sociedad durante la Colonia.

Las implicaciones históricas que aprecia Usigli en torno a la virgen, es que la ve como un suceso que sólo pudo haber ocurrido en el siglo XVI, porque es una imagen que surge de la relación que se establece entre España y México, entre conquistador y conquistado; la imagen se vuelve una forma de asirse a la vida desde la independencia espiritual, ya que la virgen no es el Dios desembarcado de España, que profesaban las órdenes mendicantes, pero tampoco es ninguno de los dioses anteriores, aunque haya parecidos con algunas deidades.

La otra discusión en torno a la virgen, es sobre la educación religiosa de aquel entonces y la manera en cómo la confrontación entre la Reforma y la Contrarreforma llegó al Nuevo Mundo; en la Colonia las dos formas de pensar, contradictorias entre sí, enriquecieron la discusión intelectual y fueron motivo de diversos conflictos entre los evangelizadores; mientras se sostenían esas reuniones en donde se trataba de especificar la visión general que tendría la evangelización en la Nueva España, es que surgió la imagen resplandeciente de la virgen de Guadalupe.

Esos eran los ejes sobre los que se movía Rodolfo Usigli y son los que lo llevaron a su idea principal, sobre la que está sustentada *Corona de luz*: la idea de que el milagro de la virgen de Guadalupe no es en sí la imagen misma, sino la fe que desató su surgimiento y el origen del culto. Han sido muchas las imágenes religiosas e históricas que han atravesado el inconsciente colectivo de los mexicanos, pero sólo una nació y se ha conservado en una profundidad inefable desde la racionalidad y esa es la virgen de Guadalupe, o como sostengo más adelante, el arquetipo de la Diosa.

El *Género* con el que Usigli clasifica a *Corona de luz* es que es la primera comedia de ideas. Nunca habló del *Estilo* de su obra, sin embargo, desde mi punto de vista es una obra realista, porque dentro de la ficción recrea personajes históricos e incluso reproduce atmósferas a través del lenguaje. Pero también creo que es antihistórico, porque parte de un símbolo y reinterpretar el origen del mismo para presentar la idea en movimiento y a los personajes como agentes partícipes del origen del símbolo.

El autor explica lo que él llama *teatro de ideas*, para diferenciarlo del teatro que parte de una tesis:

El teatro de ideas es aquel que busca el debate, la evolución del hombre y que, aprovechando las tres dimensiones del teatro, presenta de bulto y en movimiento ideas y personajes. Quiero decir, el que busca el debate en escena y fuera de la escena, en la sala misma, al proyectarse sobre los espectadores. Como sustituto del teatro clásico -juego de pasiones-, el teatro de ideas se distingue de otras formas o innovaciones pasajeras de la literatura dramática (...) El teatro de ideas es otra cosa: es el teatro que, sin perder sus virtudes dramáticas, que son de orden respiratorio, ni recurrir a fáciles juegos malabares, trata de expresar, desde una posición ideológica, lo que el teatro antiguo expresaba a través de una pasión y el teatro “muy moderno” según él, al través de Freud. Esto es, el conflicto y el destino del hombre condenado a vivir en este planeta. Representa la cordura necesaria para el mundo y trata de raciocinar sobre las formas y los caminos del hombre sin apelar a la fácil solución del inconsciente. No es psicológico más allá de la caracterización de sus personajes; no es simbólico en modo alguno, y carece de defensas emotivas o sexuales. Es un teatro, en suma, que trata de captar, y proyectar, el movimiento de las ideas en el hombre. Por eso, como ha observado alguien, a pesar de que muchas de las ideas examinadas en el teatro de Ibsen han perdido actualidad, sus caracteres siguen vivos por cuanto son capaces de hacer frente a, o defender, nuevas ideas: son caracteres ideológicos o *ideístas*, cuyo movimiento físico y social es reflejo del movimiento de la idea. Y la idea, si puede definírsele así, es una cosa siempre móvil.³³

Durante la entrevista que Robert Raymond Rodríguez le hizo a Rodolfo Usigli en 1973 para su tesis de doctorado, este último expone que hizo una comedia de ideas simplemente porque en México ese género no existía y él consideraba necesario tratar un tema nuestro bajo esa perspectiva que había aprendido leyendo a George Bernard Shaw, quien durante su estudio de las obras de Ibsen, concluyó que una de las grandes aportaciones del escritor noruego era que había cambiado los elementos vertebrales que conforman la dramaturgia de una obra; antes de Ibsen, los tres principales eran: *exposición, nudo y desenlace* e Ibsen los transformó en *exposición, nudo y discusión*.

Usigli explica que es el primero en incluir ese tipo de teatro en México porque para él, el público mexicano no sabe cómo enfrentarse a las ideas.

³³ *Ibidem.*, pp. 55-56.

Desde su concepción, los mexicanos sólo llegamos a las ideas por el camino de la pasión y el sentimentalismo; cree que nuestro carácter es melodramático.

Esto es bastante discutible, sin embargo concedo a su lectura que el melodrama es el género más popular entre nuestra sociedad y que los arranques pasionales y lo que consecuentemente pasa después, la resignación, el bajón de energía, la renuncia, son situaciones fácilmente reconocibles, pero esto no implica que como sociedad no se esté disponible para lo otro. Me parece una visión que al pretender ser absoluta se queda reducida a una particularidad de carácter, en lugar de ser un análisis realmente profundo al respecto, porque aunque comenta siempre que los personajes deben de estar hechos a tres dimensiones, a él se le suele olvidar que los seres humanos tienen más de tres dimensiones por el simple hecho de existir y de estar en constante movimiento.

Cuando Usigli explica que al dramaturgo se le llama poeta dramático porque la poesía es el conocimiento del hombre y lo dramático es el conocimiento de la arquitectura del mundo, parece tener muy claro su rol como creador. Sólo que desde mi percepción lo tiene claro en un grado racional y esa es una de las críticas que le suelen hacer a su dramaturgia, que tiende a confiar demasiado en la estructura. Usigli era de esas personas que no gustaba cambiar de idea a pesar de que la circunstancia lo requiriera, era un tipo que se mantenía o renunciaba a la empresa, pero defendía a muerte sus ideas y no podía concebir la coexistencia de dos elementos que fueran contradictorios, eso queda claro cuando has repasado su obra completa y has accedido a sus pensamientos menos públicos; tengo diversas imágenes de quién fue Rodolfo Usigli, pero la que más profundamente he arraigado es la del dramaturgo exitoso, vestido con un traje elegante, que entra al baño para comprobar con su bastón la temperatura del agua de la bañera.

Lo que trasciende a *Corona de luz* y lleva su tema a discusión es el concepto antihistórico en el que está enmarcada. La manera en cómo Usigli concibe la historia, para que sea uno de los ejes fundamentales en sus tres *Coronas*, es que la historia no es sólo el pasado, si no un hecho que aconteció, pero que sigue siendo parte de nuestro tiempo; todo acontecimiento entre seres humanos tiene consecuencias y esas consecuencias trascienden. Otra perspectiva que Usigli tenía sobre la historia y que es necesario nombrar para

entender mejor el sentido de las tres *Coronas* es que toda Historia conlleva una narrativa que idealmente es imparcial, pero que muy pocas veces ocurre dada nuestra subjetividad humana. Entonces, al ser consciente de esta imposibilidad, Usigli prefiere hablar de memoria histórica, porque sus obras no buscan nunca ser un medio de estudio de aquello que cuentan, sino una reconstrucción e interpretación de los hechos, a partir de las posibilidades que ofrece la imaginación. Yo estoy de acuerdo con esta perspectiva, pienso que la imaginación es una de las cosas más valiosas con las que cuenta la humanidad y narrar lo que nos sucede a través de ella es para mí la forma más didáctica que hemos encontrado en nuestros intentos por entender la realidad.

En cuanto a la *Anécdota o trama*, conviene hacer una comparación con la forma de pensar el mito de la virgen por parte de un historiador y así comprender los motivos que impulsaban a Usigli, en su empeño por hacer antihistoria. Además, es una comparación interesante, porque *Destierro de sombras*, es el nombre del libro del historiador Edmundo O'Gorman y la obra en cuestión, es *Corona de luz*. La luz y la sombra una vez más; para el historiador es importante que la luz del conocimiento aclare el panorama mediante la reconstrucción histórica del origen del guadalupanismo mexicano, para así contraponer una explicación histórica satisfactoria, por encima de las tesis aparicionistas tradicionales. Para el poeta dramático, la creación de la luz coincide con algo espiritual, inasible: la fe. Ambos utilizan el símbolo de la luz, (directa e indirectamente, porque la sombra es la antítesis de la luz) pero la interpretación es distinta, porque su búsqueda, en origen, también lo es.

Para Rodolfo, lo más importante que tiene que hacer un autor con el tratamiento de un tema, es interpretarlo con verdad poética. La forma en la que Usigli piensa la anécdota de *Corona de luz* es en torno a la fe y la búsqueda de fe, no sólo en Nueva España, sino en todo el mundo durante el siglo XVI. En su búsqueda para articular el discurso sobre el cual giraría toda su comedia de ideas, Usigli encuentra que la fe provocada por la virgen de Guadalupe es el milagro en sí. Hugo Argüelles comenta que cuando él le preguntó a Rodolfo Usigli por qué si su obra comenzaba planteando que la virgen era un invento español para someter a los mexicanos, terminaba por ser una apología:

Corona de luz comienza en España, con Carlos V afirmando que un milagro es necesario para la Nueva España y termina en la Nueva España, con

un estruendoso bullicio de indios, que llegan al obispado para adorar a la virgen madre de Dios. Usigli responde de esta forma:

Claro, Hugo, es que lo que pasa es que, mire, ya, en este sentido, lo menos que me podía suceder como escritor es que a medida que yo ya iba avanzando en la obra vengo a darme cuenta que resulta innegable el poder de la Virgen de Guadalupe. Entonces, creo que definitivamente hay este giro y se puede entender como tal, pues porque, evidentemente no soy un tonto, hay esto, ¿Verdad? Una fuerza que dimana de esa figura, mucho más poderosa que, tal vez, lo que yo planteo como el inicio de aquel truco. Pero el truco, independientemente de que lo haya sido cobra una vigencia enorme en la medida en que se carga de una energía que es la fe y ante la fe se produce esto que vemos. Por supuesto que entonces, voy a hacer la apología ahora, porque yo mismo me fui dando cuenta a medida que escribía que no podía negar esa fuerza. Pues, sí, de acuerdo. Esto es realmente el sentido último de la obra. Pues, sí, la obra sigue la misma trayectoria que siguió el milagro.³⁴

La trayectoria que siguen el milagro y la obra es el siguiente: en el primer acto, después de escuchar las problemáticas que ocurren en la Nueva España por los abusos de los soldados y de los religiosos, a Carlos V le llega la idea de que una virgen es lo que le hace falta a la colonia, después de que la reina Isabel le hablara de la virgen de Guadalupe de Extremadura.

En el segundo acto, fray Juan de Zumárraga, se debate entre hacer o no lo que el Rey le ordena. Convoca a los religiosos más entusiastas para transmitirles su pesar. Después de un complejo diálogo, todos concluyen que lo mejor es salvar la fe y salvar al indio, así que ejecutarán el artificio sugerido por el Rey, el día de San Silvestre en el Pedregal de San Ángel.

El acto tercero ocurre en la mañana del 12 de diciembre de 1531, en uno de los salones del obispado de la Nueva España, donde fray Juan de Zumárraga desahoga su congoja en compañía de Motolinía. Es entonces que llegan uno tras otro, cuatro indios de nombre Juan. Juan primero se empeña en hablar con Zumárraga sobre las visiones que tuvo, pero la barrera del lenguaje se impone entre ellos dos. Después llega Juan segundo, un indio un poco más joven, que a duras penas puede entender el español y que termina explicando que también vio la luz y que oyó las voces. Entonces llega Juan

³⁴ Hugo Argüelles en Layera, *op. cit.*, pp. 216-217.

Felipe, quien habla un poco de español y eso le alcanza para explicar que lo que dicen las voces y la luz es que la xóchitl está en el Tepeyacátl. Al final llega Juan Darío, que es quien habla las dos lenguas, clarifica todo: las voces que han escuchado los cuatro, la silueta que vieron en la luz deslumbrante y las flores color sangre que son de la “Señora”, que pide que hagan su casa en el Tepeyacátl. Como acto final, Juan Darío muestra la tilma donde está impresa la imagen de la virgen, de espaldas al público.

Usigli decidió sintetizar las apariciones a Juan Diego narradas en el *Nican Mopohua*, con una situación en la que aparecieron cuatro indios con el mismo mensaje, que vamos conociendo gradualmente según las posibilidades de cada uno. Me parece una forma muy habilidosa de resolver la anécdota para volverla dramática, una de las cuestiones por las que Rodolfo Usigli decide escribir sobre la virgen, ya que, desde su perspectiva, no se había escrito nada realmente profundo que diera la posibilidad de reflexionar sobre esta imagen, que está en el inconsciente colectivo de la humanidad, prácticamente desde el origen.

La manera de abordar el tema desde la perspectiva del historiador: para su reconstrucción histórica del mito de la virgen de Guadalupe, Edmundo O’ Gorman comienza planteándose las siguientes cuestiones:

- 1) “Cuándo, cómo y por qué hizo acto de presencia esa imagen en la ermita del Tepeyac.
- 2) Por qué, cómo y cuándo le fue concedida sobrenatural prosapia.”³⁵
- 3) ¿Existen registros comprobables del origen de la ermita?
- 4) ¿Existen registros comprobables del origen de la Imagen?

En su búsqueda por encontrar el origen de la ermita, O’ Gorman sugiere que su creación data de los años de 1530 y que fue uno de los primeros recintos cristianizados por los misioneros en su afán por sustituir el culto idolátrico a Tonantzin. Con respecto a la comparación entre esta virgen y la Virgen de Guadalupe de Extremadura, concluye que era imposible cualquier parentesco, puesto que en el inicio esa ermita era de uso exclusivo de los indígenas, además de que no se tiene ningún registro de que ahí se haya conformado alguna cofradía que administrara tal recinto.

³⁵ O’ Gorman en *Destierro de sombras*, p. 1.

Sobre la imagen, al parecer no hay registros de que la antigua ermita contara con alguna imagen, entonces le atañe el mérito al indio Marcos, quien supuestamente habría sido el creador de la pintura allá por el año de 1556. Varios años después de que se había propagado la popularidad de la casa de la Madre de Dios. Eso es lo que el historiador encontró en su búsqueda. Es necesario observar cómo trata de ser lo más objetivo posible y sólo se fía de documentos de origen comprobable; para hacer historia es lo único a lo que podemos acudir dado que las personas que fueron partícipes de esos actos ya no pueden testimoniar al respecto y entonces nos convertimos en intérpretes de las intenciones que pudo haber tenido aquel que decidió dejar algún escrito en específico.

La investigación continúa hacia *La invención del guadalupanismo novohispano*, al respecto de esto, es importante considerar lo que una historia, una autoridad y un engaño pueden lograr al momento en el que se unen para afirmarse entre ellos. Montúfar fue el arzobispo fundamental para la construcción del mito de la virgen de Guadalupe entre la comunidad española del Nuevo Mundo, dado que fue el encargado de fundar el culto formal a la virgen en el año de 1556.

La historia de un ganadero que se había curado milagrosamente gracias a la virgen y que corrió de boca en boca en el año de 1556, comenzó la idea de que la milagrosa virgen no sólo lo era para los indígenas sino también para los demás pobladores novohispanos. La palabra del arzobispo y esta historia fueron suficientes para acrecentar el mito y formar una comunidad que poco a poco se fue convirtiendo en estable y fervorosa.

El parecido físico que supuestamente tiene la virgen de la ermita con la Virgen de Guadalupe extremeña, en principio, fue una mentira que se aclaró en 1575, cuando el informante del virrey dijo que mintió sobre el parecido para poder reclamar las limosnas y mandas que los novohispanos destinaban a la virgen del Tepeyac. Las autoridades habían mentido para favorecerse económicamente. Desde el surgimiento de su mito en los años de 1530, esa virgen era llamada la Madre de Dios, después se añadió Virgen María o Tonantzin, dependiendo del origen de aquel que adoraba. Más tarde se le sumaría Guadalupe; al parecer entre los guerreros que estaban en la Nueva España, había una gran comunidad que adoraba a la Virgen de Guadalupe de

Extremadura, incluido Hernán Cortés. También es verdad que había una necesidad de apropiación de la imagen por parte de la comunidad hispana que se había anexado a su culto y la mejor manera que encontraron para apropiarse de lo otro, fue nombrándolo desde su propia experiencia. Ahora se le llama Virgen de Guadalupe, entonces sólo fue uno de los nombres el que trascendió en la memoria. De esta forma su origen indígena queda en el olvido, porque su verdadero y completo nombre, el que incluye las dos pirámides que en el siglo XVI estaban forjando la sociedad que ahora nos conforma es: Santa María Tonantzin madre de Dios, *nuestra reina*, que se nombra Guadalupe.

En el capítulo *La invención del guadalupanismo indígena*, O' Gorman habla de que el gran inventor del mito de la virgen fue Antonio Valeriano, el escritor del *Nican Mopohua*. O' Gorman comenta que en el siglo XVII el texto de Valeriano se difundió como si en él se narraran hechos que realmente habían ocurrido en el pasado, situación que aumentó la adoración hacia la virgen. Pero lo que me parece más interesante, es la reflexión que hizo el padre Mier, quien investigó a profundidad los referentes que Valeriano utilizó para construir su fábula y esas investigaciones le llevaron a sugerir que muy probablemente el *Nican Mopohua* es un auto sacramental. Yo creo que la apreciación tiene un sustento agudo e incluso Usigli lo sugiere, por la selección de personajes que Valeriano hizo: Juan Diego, el indio. La Virgen, la deidad, el milagro, lo sobrenatural. Y Zumárraga, el sacerdote o representante de la Iglesia.

O' Gorman calcula que Valeriano escribió el *Nican Mopohua* por el año de 1556, a sus treinta años de edad. En ese mismo año ocurrió el célebre conflicto entre el arzobispo Montúfar y fray Francisco de Bustamante, el representante de los franciscanos en el Nuevo Mundo. Este conflicto es básicamente la confrontación entre la forma de concebir el mundo desde el humanismo de los franciscanos y la espiritualidad (sospechosa) del arzobispo.

Al respecto de la confusión sobre los años en los que ocurrió la aparición y el supuesto número de apariciones que sucedieron antes de que se registrara la historia de la virgen, O' Gorman ubica que las fechas de 1531 y 1555-1556, son la misma fecha dependiendo el calendario, Mexica en el primer caso y Atzacapotzalco-Tlatelolco en el segundo. De esta forma considera que no

existen diversas apariciones, sino que la aparición es sólo una, pero el hecho de que se considere a los dos calendarios genera confusión.

Es necesario mencionar que *Destierro de sombras* se publicó en 1986, es decir, veintidós años después que *Corona de luz*. Sin embargo, en el segundo prólogo de su obra, recordemos que Rodolfo Usigli sostiene un diálogo muy importante con Wigberto Jiménez Moreno, un historiador de gran importancia. Después de la conversación que sostienen, Usigli termina por afirmarse a sí mismo que los caminos que ha de recorrer, son los que van más allá de la historia. El dato que Jiménez Moreno quiere que Usigli cambie definitivamente es el de las fechas y Usigli termina por tomar en cuenta la sugerencia, mas no hacerla efectiva, porque para él, 1531 es necesario para la impresión que tiene de sus personajes: Carlos V está en el florecimiento de su poder como el Rey más importante en la historia de la humanidad. Juan de Zumárraga es un vasco franciscano sumamente racional que tiene la fuerza para imponerse a una orden de ese rey. En cambio, en los años de 1555-1556, Carlos V está en los últimos años de su vida y el arzobispo de la Nueva España es Alonso de Montúfar, el personaje histórico que respaldó el surgimiento del mito guadalupano. De hecho, son muy famosas sus discusiones con el franciscano fray Francisco de Bustamante, quien, crítico de la situación, se oponía a la difusión del mito.

Más allá de que hubiera posibilidad de adaptar el tránsito de la fe en los personajes que Wigberto Jiménez le proponía, Usigli decidió irse con su idea y para mí lo más valioso es que tuvo el carácter para defender su voz, totalmente consciente de que los datos están ahí para ayudarnos a conocer y recrear, pero en su obra la reflexión trasciende la reconstrucción del pasado, ya que busca plantear la trascendencia del símbolo.

La idea de O' Gorman es desmentir las tesis aparicionistas que en su tiempo veían a la virgen de Guadalupe como un personaje mágico y que trataban de sustentar que el *Nican Mopohua* es un texto verídico sobre su origen. Escribe O' Gorman sobre Valeriano:

Vamos a concluir, entonces, que no sólo debe atribuirse a éste —como ya lo indicamos— la paternidad del guadalupanismo indígena, sino, paradójicamente, la paternidad putativa del guadalupanismo criollo. Tales las extrañas contradicciones de la historia cuando, bajo el imperio de una necesidad vital, se tiene

que creer en lo que en un momento dado se tiene que creer, condenando al silencio el impertinente clamor de la crítica histórica.³⁶

La propuesta en la obra de Usigli considera la visión histórica, pero decide no hacer un estudio crítico histórico sobre el origen de la Virgen, sino una reflexión sobre el impacto que tuvo en la gente y la importancia que tiene el hecho de que haya trascendido esa imagen por sobre cualquier otra. Rodolfo Usigli considera, en tanto que la imagen está y existe y tiene un poder de convocatoria significativo, de qué forma puede exponerse para traer el debate a la escena mediante la imaginación. Es entonces que escribe *Corona de luz*.

El acto primero de *Corona de luz*, al cual Usigli decidió nombrar *Prólogo político* lleva en sí la justificación, porque el autor entendía con suma precisión los malentendidos que este primer acto pudo haber acarreado para toda la comedia, así que sin más, en el título está la explicación y la propuesta para aquel que está a punto de adentrarse en la lectura de su obra. *Corona de luz* inicia con una acotación muy larga que se desdobra en los cuatro tipos de acotación: histórica, poética, descriptiva e indicativa. He decidido llamar “acotaciones históricas”, a aquellas que Usigli utiliza para contextualizar históricamente y añadir comentarios sobre los personajes históricos. Y las “acotaciones poéticas”, son aquellas en las que el autor hace uso de metáforas para generar la idea de la atmósfera en la que se debe llevar a cabo la acción:

La acción el año de 1529, en el vestíbulo del monasterio de San Jerónimo de Yuste, fundado como ermita y establecido como capilla en 1407 por bula otorgada por el Papa Benedicto XIII; privado de bendición por el Obispo de Palencia, y luego restituido a la posesión de sus bienes y reorganizado como núcleo jerónimo con apego a las reglas de San Agustín. Está situado en Cáceres, en la región de Extremadura, medianera en la ruta que Carlos V de Alemania y I de España sigue ese año para hacerse coronar en 1530, tras una lucha sin tregua ni ley, emperador de los romanos.³⁷

En esta primera parte de la acotación, el autor ya nos indicó el lugar y la fecha en la que acontece la acción. La claridad es absoluta para que se pueda

³⁶ *Ibidem*, p. 61.

³⁷ Rodolfo Usigli en *Corona de luz*, p. 106.

establecer una investigación con base en la propuesta del dramaturgo. La idea de Usigli de que las acotaciones fueran un manual indicativo de cómo debe hacerse la obra, queda claro con la minuciosidad que se tomó al elegir los datos que pondría en la acotación. Esta primera acotación es una contextualización histórica del monasterio de Yuste y del personaje de Carlos.

La segunda parte de esta acotación es poética porque trata de construir sensaciones que serán interpretadas por el escenógrafo, para intentar recrear en las artes plásticas lo que la palabra detona en la imaginación:

Atardece, y al fondo de las arcadas puede percibirse una perfumada visión de naranjos, como la sombra verde de un bosque, fuera del monasterio, y la luz, suave y densa a la vez, que los descubridores flamencos de la pintura al óleo pueden comunicar todavía al visitante de exposiciones y museos después de casi cinco siglos. El vestíbulo está desierto, y la profesional paz monástica cubre el ambiente como aceite. Aquí no pasa nada, ni nada se mueve. El aire mismo se desliza con suave servilidad, incapaz de agitar una hoja, de suscitar un deseo, de avivar una conciencia. De pronto se quiebra todo como un cristal finísimo y muy grueso —cristal de roca— sobre el que alguien dejara caer un enorme martillo. El aldabón resuena como una sucesión de cañonazos apenas espaciados.³⁸

Rodolfo Usigli pudo haber mencionado únicamente que atardecía, sin embargo, en su descripción del lugar involucra primero al sentido del olfato, cuando menciona los naranjos del bosque. Después incluye el uso de luz y su referencia es la pintura flamenca, en donde la luz genera la sensación del ocaso. Al utilizar la palabra aceite refiriéndose a la paz del lugar, da una estocada a la percepción que trabajó desde el inicio y entonces las metáforas siguientes se vuelven innecesarias porque la atmósfera que Usigli pide para su obra ha madurado ya en diversas sensaciones que terminan por sintetizarse en la imagen del descanso. E inmediatamente, por ser una obra dramática, el descanso será quebrado por el vulgar ruido de alguien que arremete contra la puerta. Después la acotación continúa hacia sus labores más comunes: la descripción del personaje que entra y la descripción de acciones: “Entra un fraile alto y motilón, con el hábito de la Orden jeronimiana (...) es el portero del

³⁸ *Ibidem.* pp. 106-107.

monasterio (...) suenan tres nuevos golpes mientras el portero llega al portón y entreabre el ventanillo.”³⁹

En una sola acotación, pudimos observar los cuatro tipos de acotaciones que desarrolla Rodolfo Usigli en su obra *Corona de luz*:

1. Históricas, para contextualizar.
2. Poéticas, para crear atmósfera.
3. Descriptivas de personajes.
4. Indicativas de acciones.

Estos cuatro tipos de acotaciones se conservarán durante toda la obra, a veces en una misma acotación, pero siendo más constantes y autónomas las acotaciones que describen a los personajes y las indicativas de acciones. Por otro lado, la funcionalidad de las acotaciones poéticas depende de la interpretación, es por eso por lo que se requiere de una persona sensible que sea capaz de interpretar de la mejor manera lo que las palabras sugieren y las acotaciones históricas son, sobre todo, una ayuda del autor para con quien se vaya a hacer cargo del montaje.

Desde la primera acotación, queda claro el *lugar de la acción* y el año en el que comienza el primer acto de *Corona de luz*. No obstante, el *tiempo de la acción* lo descubrimos más avanzada la obra; el inicio de la misma es cuando el ministro español toca la puerta del monasterio y el portero atiende al llamado. Sin embargo, el inicio de la anécdota, que es lo que no vemos, sino que descubrimos después, es que el Rey Carlos V y la Reina Isabel fueron recibidos después de que el Rey le facilitara unas monedas de oro al portero, todo en contra de los mandatos establecidos por el Prior del monasterio. A eso es a lo que se refería Usigli cuando hablaba de que el tiempo de la acción debe tener los acontecimientos avanzados. Lo primero que la obra nos muestra es la interrupción de la calma por una serie de golpes a la puerta del monasterio, pero lo que ha estado moviéndose fuera de esa calma es lo que importa y es lo que realmente irrumpe para destruir la serenidad. El Rey Carlos ha decidido interrumpir su camino; debido a un accidente decidió refugiarse en el monasterio más cercano. Un ministro del ejército español y el cardenal de la iglesia católica lo persiguen hasta donde está para informarle de las novedades que ocurren en la Nueva España. La acción lleva tiempo de haber comenzado,

³⁹ *Ibidem*, p. 107.

lo que llega al monasterio es la síntesis de los acontecimientos pasados y su repercusión en el presente y futuro de la obra.

El diálogo es una parte fundamental para la construcción de los personajes y la manera como Rodolfo Usigli lo trabaja en su obra, tiene que ver con una concepción realista. Los personajes españoles de *Corona de luz* utilizan palabras como: *abrid, sois, implorad, buscáis, perdonad, encontraréis, pensad, os, vos, marcharos*, por ejemplificar algunas. Todo esto con el objetivo de generar una impresión de que las personas que están hablando pertenecen a la España del siglo XVI. Sin embargo, considero que lo más importante del tipo de diálogo usado por Usigli, es el esfuerzo que emprendió para que dentro del flujo de pensamiento del personaje, pudiera entrar su visión crítica de las cosas que él quería hacer evidentes:

Carlos: ¿En dónde?

Ministro: En... en las Indias.

Carlos: ¿Queréis decir en América? Dejémoslo allí. Ya sabéis que prefiero ceder a todo antes que tener discusiones de familia. Soy hombre de paz.

Ministro: Vuestras guerras lo prueban, señor.

Carlos: ¿Qué ocurre, pues, con América para que me detengáis así a medio viaje a Roma?⁴⁰

La construcción de este diálogo demuestra la destreza del dramaturgo, porque la respuesta del ministro genera reacciones muy distintas en el público y en el personaje de Carlos. Para el rey es evidente que las guerras se hacen para generar paz y eso constituye su carácter. Sin embargo, hay una clara crítica a la imagen del rey por parte del dramaturgo, porque la experiencia demuestra las terribles consecuencias de la guerra. En la situación anterior a estos diálogos, Carlos V perdió la serenidad de rey con la que inició la obra, porque dejó de lado su personaje y sucumbió ante la información que el ministro le dio al respecto del nuevo nombre que le habían asignado a la nueva colonia española: América. La bipolaridad del rey que mantiene la calma ante algunas cosas y enardece ante otras, nos permite ver su complejidad.

Hay otro diálogo que me gustaría mencionar, en el que su característica explicativa en exceso genera desconexión. El personaje del ministro le

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 115-116.

comenta al Rey que el nombre de su Colonia ha cambiado y Usigli hace que su personaje cite a la *Introductio Cosmographicae de Waldseueller*, para sustentar su pensamiento ante el rey. Esta situación me llevó a recordar el epígrafe de este capítulo: “Lo improbable, aunque sea posible, debe desecharse.” Es posible que un ministro utilice respaldos en su pensamiento para justificarse ante su rey, pero es poco probable. Además, el hecho de que haga esa cita lo hace ver menos vulnerable, menos dudoso, más artificial. En suma, me parece que el carácter explicativo le resta fuerza a la complejidad del personaje.

2.2 Análisis de los caracteres en el ACTO 1 de Corona de luz

En el primer acto de *Corona de luz*, el autor crea ocho personajes que desde mi punto de vista fueron concebidos en pareja, para complementarse entre ellos y dar una impresión más amplia de las ideas que ellos representan. Las parejas son las siguientes:

- Prior - Portero. Figuras que habitan el monasterio de Yuste. Tipos.
- Ministro - Emisario. Representantes del ejército español. Tipos.
- Cardenal - Fraile. Representantes de la iglesia católica. Tipos.
- Carlos V - Isabel. Representantes de la realeza. Tipos.

La función dramática que cumplen los dos representantes del monasterio de Yuste es la de acoger al rey. El conflicto surge entre ambos, debido a que el portero accedió a dejar pasar a los reyes si le concedían una limosna, en contra de los mandatos de su superior. No hay mayor desarrollo de sus acciones ni de su carácter. Son una especie de cancerbero por el que tendrán que pasar aquellos que están en la búsqueda del rey.

El ministro y el emisario cumplen la función dramática de representar los intereses españoles, tanto políticos como bélicos. El ministro, como buen representante político, piensa en la importancia que tiene para España conservar su dominio sobre el Nuevo Mundo, porque la posesión de ese territorio significaba poder sobre Inglaterra y Francia, considerando la rivalidad que había entre Carlos V, Francisco y Enrique VIII, los tres reyes más poderosos de aquel tiempo. El ministro sostiene que para que España pueda

conservar su hegemonía es necesario mantener vivos a los indios, esa mano de obra que mantiene el movimiento en la extracción de minerales de las minas, en la construcción de templos y haciendas y en ser la servidumbre de los poderosos.

El emisario es la voz del ejército español, que fue enviado para conquistar o morir. La visión de este personaje es muy interesante, porque es la representación del héroe que viajó a América con el sueño de convertirse en el ganador o en el perdedor de una lucha por la sobrevivencia. Critica fuertemente a los misioneros, porque cree que han quitado su cultura y sus formas de divertimento a los *naturales*. Para este personaje no pueden cohabitar los dos mundos, uno muere y el otro vive. Esta voz es la de todos aquellos que estuvieron dispuestos a dar la vida por España.

El fraile representa los esfuerzos misioneros en el nuevo mundo, es la otra versión de lo que el emisario cuenta; es la voz de los religiosos que dieron todas sus energías para evangelizar a millones de indígenas. El fraile afirma que su empresa se complica cada vez más porque los españoles están más corrompidos que los indígenas y se dedican a desenseñar lo que ellos con tanto ahínco promueven. Critica a los españoles que viven en América porque dice que son codiciosos y orgullosos y se creen los reyes del mundo; se creyeron el discurso de que eran los héroes de España.

El Cardenal representa los intereses religiosos de la Iglesia en el mundo. La época en la que se desarrolla la obra es compleja para la fe por el surgimiento del luteranismo, la Iglesia estaba especialmente reacia a cualquier cambio de paradigma. Este Cardenal construido por Usigli representa la parte política de la Iglesia; éste viste lujoso y tiene comportamientos soberbios ante los demás. Posee en sí el rostro podrido de la Iglesia, ese órgano que siempre se asocia con el poder político.

El rey Carlos representa el raciocinio de la majestad, la organización de las cosas que tiene que hacer un rey. No deja de elucubrar ideas mientras se va enterando de las cosas que suceden del otro lado del Atlántico. Para mí representa el raciocinio porque constantemente está buscando la resolución de los problemas y se agobia tanto que eso le impide mirar una resolución más allá de sus capacidades individuales. Por suerte para él, la reina Isabel está cerca y es ella quien termina por proponer una resolución (casi sin quererlo) a

los problemas que América le provoca a Carlos. Isabel sugiere que lo que necesita América es un milagro, algo que jamás se le hubiese ocurrido a una mente racional. La reina representa la parte espiritual, esa que busca más allá de las resoluciones e intuye que las cosas, tarde o temprano, ocurrirán porque los designios del destino no sólo están en manos de los hombres.

Este primer acto tiene seis situaciones por los que atraviesa su desarrollo hasta llegar a la idea del milagro:

1. La introducción al acto es la búsqueda del rey por parte del ministro y del cardenal. En cuanto aparece el rey Carlos, la duda de si está o no en el monasterio de Yuste se resuelve.
2. El desarrollo comienza cuando surge la idea de hablar del otro continente que pertenece a España y que según el personaje, nombran como: América, Nueva España, Nuevo Mundo o México. En esta parte, los personajes exponen lo complicado que ha sido la administración de ese territorio, que sin embargo, es lo que les otorga ser la máxima potencia mundial.
3. El desarrollo continúa con un enfrentamiento de ideas entre el ministro y el cardenal, representantes de la forma de pensar del ejército y de la iglesia. El ministro, como buen político, defiende que hay que salvar los cuerpos de los indios de la Nueva España, porque de su salud depende la abundancia de España. El cardenal defiende que lo que se debe salvar de los indios es su alma, mediante la religión. Entonces ambas autoridades entran en una lucha de egos por demostrar que es más importante salvar lo que cada uno defiende y el diálogo se agota porque ninguno cede. Es entonces cuando convocan a sus emisarios, quienes expondrán su experiencia:
4. Durante la elección de quién será el primero en exponer su versión de las cosas ante el rey, éste deja claro que su forma de concebir a Dios es que la entidad omnipotente se expresa en todos y no en un solo hombre ni en una sola institución. Entonces le cede la palabra al ejército de España. El soldado, según la descripción de Usigli, es una idealización del conquistador; esos hombres que estaban dispuestos a entregar su vida en una batalla, aquellos que pisan la

tierra con firmeza y habitan en el mundo concreto. El emisario no podía concebir cómo los hombres de la religión despojaban a los indios de sus más profundas creencias. Su fuerza la concibe desde la afirmación. El fraile, en cambio, tiene una visión religiosa que le impide ver el mundo desde las necesidades concretas. Para él, el alma y el mundo del más allá son razones suficientes para exigir que las vidas de los demás se modifiquen en pos de la moralidad católica. El emisario representa el mundo concreto, el cuerpo, las necesidades. El fraile representa el mundo abstracto, el alma, el espíritu. Este enfrentamiento de ideas podría extenderse hasta la eternidad, si no es que ambos mandatarios exponen sus verdaderos intereses: la Iglesia tiene temor de que las ideas de Lutero invadan Nueva España, por eso creen necesaria la evangelización y la no exterminación de los indios. El ministro apela a que los indios no dejen de existir ni de hacer sus complicados trabajos porque eso es lo que le da su riqueza a España. Al final concluyen en que tanto el gobierno como la iglesia requieren del alma y del cuerpo de cada ser humano que habita en México.

5. La acción que encamina la reflexión hacia el desenlace de este acto, es que la reina Isabel introduce que lo que necesita el territorio llamado América es un milagro que cree fe.
6. El desenlace es Carlos cavilando en su cabeza la forma en la que inducirá la fe en América, tiene en la mente a la Virgen de Guadalupe de Extremadura.

2.3 Análisis de los caracteres en el ACTO 2 de Corona de luz

El segundo acto de *Corona de luz* ocurre en México, a principios de 1531. Es decir, dos años después del primer acto. Casi todos los personajes que intervienen aparecen por primera vez en la obra, a excepción del fraile, que regresa después de su encuentro con el rey Carlos V. La acción se desarrolla en el Obispado de México. El primer personaje en aparecer es fray Juan de Zumárraga, acaso el personaje más complejo de toda la obra; el único carácter

reconocible desde mi perspectiva. Fray Juan de Zumárraga es el personaje que le da continuidad a la idea del milagro; durante el inicio del segundo acto, vemos a un Zumárraga descontento, que trata de ocultar una profunda inconformidad.

Usigli, mediante el personaje de Martincillo, tratará de guiar nuestra atención hacia un probable defecto de carácter: el hecho de que el obispo es de origen vasco. No obstante, la verdadera causa del profundo enojo de Zumárraga será revelada más adelante en la obra, cuando éste expone su defensa a la razón ante los seis frailes más importantes de la Nueva España. ¿Cómo es posible que el rey Carlos V le sugiera al obispo de la Nueva España la representación de un milagro? Si Carlos V fue el defensor de la razón y de la verdad en el primer acto, Zumárraga es el continuador de esa tarea durante el segundo acto, sobre todo cuando los otros frailes comienzan a sumarse uno a uno a las ideas de Martín de Valencia. Juan de Zumárraga, al verse abandonado en la defensa de la verdad, decide que aplazará su decisión sobre si se lleva a cabo o no la representación del milagro, porque antes quiere que los frailes conozcan a la monja Clarisa, que será, según las instrucciones del rey, la representación de la virgen.

El personaje Martincillo es un tipo. Se le describe como un fraile minúsculo y su actitud para con Zumárraga es de lo más particular, porque este personaje aparenta ser el más ingenuo, lo cual le otorga la licencia de ser descarado con el Obispo. Éste es un personaje que le da color a la escena, porque obliga a Zumárraga a mostrar un rostro diferente del sujeto racional. Martincillo conoce a su superior en lo más íntimo, porque es quien le sirve su desayuno y quien está en contacto directo a todas horas con él. Sabe que hay algo que acongoja al Obispo. Más adelante, Martincillo será el causante de que un indio escuche la conversación entre los siete frailes, al descuidar la entrada del recinto en el que se lleva a cabo la importante reunión.

Los seis frailes más importantes de Nueva España son personajes tipo y son los que con sus distintas posturas, guían la discusión sobre las consecuencias que traería hacer la representación del milagro. Martín de Valencia, fray Toribio de Benavente, mejor conocido como Motolinía y vasco de Quiroga, son personajes tipo y en este caso, serán las malas consciencias desde el inicio del diálogo sobre el milagro, ya que, a diferencia del

razonamiento de Zumárraga, ellos opinan que la representación puede no ser una mala idea. Los otros tres: Bartolomé de las Casas, Pedro de Gante y Bernardino de Sahagún, en un inicio estarán del lado de Zumárraga, pero conforme va avanzando la discusión, se irán sumando a la iniciativa de la representación. Al final del diálogo, Zumárraga queda solo en su iniciativa, es por ello por lo que su posición, en un principio totalmente hermética, se llenará de incertidumbre.

El fraile Antonio lleva la continuidad de su acción en este acto. Ya no es el mismo que en el primer acto, ahora sus ilusiones se han desmentido y al presenciar cómo todo se trata de intereses, ha llegado a dudar sobre el camino que tomó. Zumárraga lo tiene en buen aprecio y le ofrece ayudarlo, porque ve que su carácter para con los indios ha derivado a la hosquedad. Este personaje es el que cierra el acto, acompañando el paso de la monja Clarisa.

El personaje del indio joven es una silueta que anticipa y prepara al espectador para la acción del acto tres. Otra de sus funciones, es que gracias a su aparición, nos permite imaginar que probablemente él fue el verdadero difundidor de la aparición de la virgen. El simple hecho de su presencia deriva en la sospecha de esa posibilidad.

Este segundo acto tiene siete situaciones por las que atraviesa su desarrollo para darle continuidad a la idea del milagro:

1. Juan de Zumárraga hace gestos para demostrar que algo lo acongoja, hay una situación que no se puede sacar de la cabeza y que lo está martirizando. Martincillo trata de alegrarlo o de persuadirlo para que le comparta aquello que lo llena de frustración, pero Zumárraga no sale de su ostracismo. Martincillo nos revela que probablemente lo que lo acongoja es que mandó a quemar a un indio, pero esto no será más que un distractor. ¿Qué es lo que verdaderamente lo hace dudar?
2. La llegada de los frailes, que revelará la relación que hay entre ellos. El primero en llegar es Motolinía y el segundo es de las Casas. La interacción entre estos dos será complicada. El tercero en llegar es Martín de Valencia, el mayor de los siete y que originalmente fue el líder de los primeros doce misioneros. La presencia de este personaje hace que Motolinía y de las Casas se relajen. Después

llega Pedro de Gante, un personaje al que todos respetan. Al final llegarán Vasco de Quiroga y un poco antes de que Zumárraga comience con su discurso, Sahagún. Todos quieren saber el motivo por el que Zumárraga los citó con tanta urgencia.

3. Planteamiento del problema: cuando al fin están reunidos los siete frailes, fray Juan les anuncia que está por dejar su cargo como Obispo, todos se exaltan y tratan de comprender lo que lo motiva a tomar esa decisión. En esta parte, Usigli ofrece la opción de dos diálogos de largo aliento, el primero más largo que el segundo, en donde Zumárraga expone todo el panorama: las complicaciones que han tenido los frailes para la evangelización de Nueva España, el papel activo de los soldados españoles, dentro de estas complicaciones, el supuesto luteranismo de Carlos V, el culto a la Virgen, que fray Juan vería como una ídolo más a la cual exterminar y el artificio que le propone Carlos V, para que nazca el culto a la virgen. Durante todo el discurso, queda claro que fray Juan está totalmente en contra de la propuesta del Rey.
4. La exposición de fray Juan, permite que cada uno de los personajes exponga su postura con respecto a la propuesta del Rey. Sahagún, las Casas y Pedro de Gante no dudan en tomar partido a favor del pensamiento de Zumárraga. Sin embargo, Martín de Valencia duda, al igual que Motolinía, quien está plenamente consciente de la importancia de las representaciones, por sus labores en las representaciones sacras. Vasco de Quiroga también duda, porque ve en el artificio la posibilidad de comprobar si los indios pueden tener fe. Fray Juan se ciñe a su razón, ve a Dios en su raciocinio y no puede concebir que esos tres frailes duden. Pero ese pensamiento lo conservará sólo él, porque al final del acto los demás se irán convenciendo de que el artificio es la mejor opción.
5. Entre todos comienzan a dar ideas sobre el artificio y entonces se convierte todo en una especie de clase para la construcción del drama: el lugar donde ocurrirá el milagro, la fecha, el idioma que utilizarán los protagonistas, el indio que será el elegido y la virgen propuesta por el rey: la Virgen de Guadalupe. Es decir, el lugar de la

acción, el tiempo, el diálogo y los personajes. Fray Juan termina agobiado e insta a todos para que la decisión sea aplazada.

6. Fray Juan está a punto de llamar a Antonio, el fraile del acto primero, cuando éste irrumpe en el recinto; iba de camino a ver al obispo cuando vio que un indio escuchaba el diálogo de los frailes desde la puerta. El tiempo que llevaba ahí es una incógnita. La situación se resuelve de una manera dudosa, puesto que según Martincillo el indio sólo tenía la intención de ver al Obispo, pero desconocemos las cosas que ha escuchado.
7. El final del acto es la llegada de la monja Clarisa, un personaje que crea una gran expectativa, sin embargo, Usigli no nos permite verla porque antes de que aparezca, cae el telón. Esto hace que el final del acto sea enigmático, porque deja la incógnita abierta sobre el aspecto de esta monja que tiene alucinaciones de ser un ente divino.

2.4 Análisis de los caracteres en el ACTO 3 de Corona de luz

El acto tres ocurre el 12 de diciembre de 1531, es decir, el mismo año que el acto dos, pero a finales. Este último acto es resolutivo, sin embargo también es el que plantea la necesidad de tomar una postura por aquello que deja inconcluso para que el espectador sea quien, mediante sus ideales, dé significado a la obra. El acto comienza con Juan de Zumárraga y Martincillo, en una mañana tranquila dentro del despacho del obispo. En este acto, Zumárraga sufrirá un cambio de consciencia inesperado, porque desde la aparición de los primeros indios, seguirá incrédulo en su postura racional hacia lo que él considera una farsa. Primero cita a fray Antonio, el fraile que estaba encargado de cuidar a Alonso de Murcia, el jardinero, para saber si éste ha cumplido con su tarea. Después habla directamente con Alonso de Murcia quien resulta ser un mentiroso, porque ha plantado un rosal donde no debía. Las confusiones y los malentendidos de este acto, son los que terminan por crear la posibilidad del misterio. Es en la llegada de Juan Darío, el indio que dice traer un encargo para el obispo, cuando las cosas comienzan a tornarse más complejas. El indio que acaba de llegar le habla al obispo de una virgen que vio y que le pidió la

construcción de su templo. Zumárraga, al escuchar esto, cree que la farsa ha continuado sin su supervisión y trata de encontrarle justificación a lo que ocurre.

Primero piensa en el indio que los escuchó cuando estaban hablando de la representación y después sospecha del ejército español, su racionalidad no puede digerir lo que acontece. Cuando el alférez de Cortés anuncia la llegada de su superior, el Obispo cree haber descifrado quién fue el que catalizó la farsa. Sin embargo, lo que hace que este personaje sea un *carácter*, es el giro final. Cuando al fin Juan Darío ve a la monja Clarisa y niega que sea ella la virgen que vio, la razón y la religión de Zumárraga comienzan a decaer. La concreción de ese cambio de consciencia es cuando en compañía de Motolinía, se asoman por el balcón del despacho del obispo, para ver a las hordas enormes que ha convocado la aparición de la imagen de la Virgen de Guadalupe; es en ese momento que el obispo comprende. Según su raciocinio es posible que la imagen haya sido creada por algún humano, pero la fe que emana de ella, es algo vivo y profundo, que no le pertenece al que tuvo la idea, sino a todos los que participan de la creencia. Por eso es que Zumárraga concluye que es ese momento para que México deje de pertenecer a España, porque al fin ha encontrado el motivo de su fe, la virgen de Guadalupe.

Fray Martín mejor conocido como Martincillo, es un personaje que continúa en el mismo tenor que en el segundo acto. Sigue siendo un pillo que corre con la suerte de que sus equivocaciones terminen en aciertos. Es gracias al olvido de Martín, que fray Toribio de Benavente, Motolinía, acude ese día al obispado. Después de este percance, su participación en el drama deja de ser trascendente.

Motolinía es un personaje que acompaña a Zumárraga, es con quien el obispo está a punto de compartir su idea de los autos sacramentales, pero siempre terminan por interrumpirlo cuando al fin va a expresar su idea. Esa es básicamente la función de la presencia de fray Toribio, el que haya alguien a quien Zumárraga le exprese sus ideas y pensamientos, alguien de la entera confianza del obispo, en quien pueda depositar incluso sus pensamientos más polémicos. Motolinía es también, de alguna forma, la metonimia del grupo de frailes del segundo acto, es el representante de ese diálogo inconcluso entre el obispo y la fe y es el espectador que acompaña el cambio de consciencia.

Juan primero, Juan segundo, Juan tercero y Juan cuarto, son un mismo personaje partido en cuatro; cada uno va revelando gradualmente la información sobre el milagro de la aparición de la virgen. El primer Juan es apenas capaz de revelar que ha visto una luz y esto es muy significativo dada la manera en cómo cuando el obispo Zumárraga decide asomarse por el balcón para recibir al tumulto de indios, la luz juega un rol importante en su cambio de consciencia. La luz también es la palabra que le da nombre y particularidad a esta obra, así que es importante que la luz sea el primer signo que anuncie el milagro. El segundo Juan, llega a anunciar que vio las luces y que además oyó voces. Este personaje entiende un poco de español. El tercer Juan, llamado Juan Felipe, es el primero en introducir las rosas, que es el objeto por el que Juan de Zumárraga convoca a fray Antonio y a Alonso de Murcia. El cuarto Juan, llamado Juan Darío, es quien termina comunicando el mensaje de la virgen al obispo y quien enseña la tilma con la imagen bordada y las rosas rebosantes. Estos cuatro personajes siluetas son la síntesis que Usigli utilizó para representar la misión que cumple el personaje de Juan Diego en el *Nican Mopohua*.

Fray Antonio es el único personaje que sale en los tres actos de Corona de luz, desde el primer acto lo clasifiqué como un personaje tipo y creo que ése es su trayecto como sujeto del drama. En este último acto tiene una toma de consciencia, que es cuando descubre que toda la cuestión de la Virgen es una representación, esto aunado a la incapacidad que le hizo sentir no pertenecer al ejército español cuando estuvo frente al Rey, lo mueven a anunciarle a Zumárraga que dejará de ser franciscano. Esta renuncia no es algo baladí, si se toman en cuenta la circunstancias del momento, ya que el obispo también estaba en una crisis hacia la fe. Sin embargo, aunque la decisión sea sorprendente por la determinación de fray Antonio, era algo que se trabajó desde la dramaturgia a partir del primer acto.

Con Alonso de Murcia y la monja Clarisa pasa algo interesante y es que ambos personajes están presentes en el imaginario desde el acto dos, pero hacen su aparición hasta el acto tres. El jardinero comete un error que abre la posibilidad de imaginar una justificación para las rosas en el Tepeyac que llegaron a las manos de Juan Darío; relativamente cerca de ahí ha plantado un rosal en el huerto de una india de la que se enamoró. Ese error es lo que lo

convierte en un personaje tipo. La hermana Clarisa, en cambio, es un personaje silueta, que sólo aparece para que Juan Darío afirme que no es ella la de las apariciones. Por último, el Alférez de Cortés es también una silueta, que nos permite saber de la presencia de esa figura tan importante en la historia de la Conquista y que ha venido a recibir a la Virgen de Guadalupe formando parte de la convocatoria multitudinaria que generó.

Este tercer acto tiene nueve situaciones por las que atraviesa su desarrollo para darle continuidad a la idea del milagro:

1. El inicio del acto, como suele hacer Usigli, es el planteamiento de la cotidianidad entre Juan de Zumárraga y martincillo, sin embargo, esto cambia con la llegada de Motolinía. Entonces se crea la confusión, porque el obispo no esperaba la visita de su amigo franciscano. No obstante, Zumárraga está por plantearle su reflexión en torno a los autos sacramentales cuando lo interrumpe la llegada del primer Juan.
2. El primer Juan llega y anuncia que ha visto una luz en sus visiones. Segundos después llega el segundo Juan y anuncia que ha visto una luz y que ha escuchado unas voces. Ambos se empeñan en hablar con el obispo.
3. Se resuelve la confusión de por qué Motolinía fue a visitar al obispo: martincillo había olvidado convocarlo y cuando recordó, avisó lo antes que pudo. Es por eso que Motolinía acudió velozmente al llamado, en una fecha equivocada.
4. Llega Juan tercero con una rosa. Es entonces que el obispo manda a llamar a fray Antonio para que le dé razón de los movimientos del jardinero. Fray Antonio, el único personaje que aparece en los tres actos, informa al obispo que Alonso de Murcia ha cumplido fehacientemente con sus deberes. El jardinero rinde cuentas ante el obispo de que ha llevado a cabo el plan de plantar las rosas en el pedregal de san Ángel, es entonces que Juan Felipe lo delata frente al obispo y éste termina por confesar: sí ha plantado otro rosal en la Nueva España y sí está relativamente cerca del Tepeyac, que es de donde viene la rosa de Juan Darío, pero ese rosal es privado y lo hizo florecer por el amor que siente hacia una india.

5. Llega Juan Darío, tiene un encargo para el obispo: una mujer hermosa se le apareció y le pidió que construyera su casa en el Tepeyac. Zumárraga no puede creer que la representación esté ocurriendo sin su consentimiento y trata de justificar el origen de lo que le ocurre. Recuerda al indio que escuchó la reunión de los siete frailes, sospecha del ejército español, declara estar enfermo de América porque para él la religión es razón y no oportunismo.
6. Llegada del alférez de Cortés, que anuncia su visita. Zumárraga sospecha que Cortés ejecutó la farsa propuesta por el rey, entra en cólera y corre al representante de Cortés.
7. Llega la hermana Clarisa, el último intento de Zumárraga por desmentir la farsa. Juan Darío y la monja Clarisa se miran intensamente, hasta que el indio reconoce que se parece, pero que no es ella la que se le apareció y le pidió que le comunicara su deseo al obispo.
8. Juan Darío muestra su tilma de espaldas al público. La hermana Clarisa se desmaya de la impresión y Motolinía le dice a Zumárraga que lo que acaba de pasar es un milagro.
9. Juan de Zumárraga se asoma por el balcón de su despacho en el obispado de México, descubre la luz de un deslumbrador sol cenital y a un tumulto enorme de personas que han acudido a ver el suceso maravilloso y la presencia de toda esa gente es lo que hace que el obispo cambie su percepción de las cosas y se convenza de que lo que acaba de acontecer es un verdadero milagro, porque al fin la fe se ha hecho presente en este territorio.

CAPÍTULO TERCERO

EL REGRESO DE LA DIOSA: LA VIRGEN DE GUADALUPE

3.1 *La fe y el milagro en Corona de luz*

En el segundo capítulo cuando expongo sobre la anécdota cito la pregunta que Hugo Argüelles le hizo a Rodolfo Usigli al respecto de por qué su obra se había convertido en una apología de la Virgen de Guadalupe. La respuesta de Usigli encamina la reflexión hacia la fuerza que posee esa imagen. Una fuerza que en un inicio él no había considerado. La fuerza de la fe. La fe que le da vida al milagro. Por el surgimiento de la fe que implicó la imagen de la virgen de Guadalupe es que nuestro autor decide abordar el tema y su ambición es hacerlo desde cuatro ángulos: el histórico, el religioso, el nacional y el político. Estos cuatro ángulos se ven cubiertos de alguna u otra forma para todos aquellos que deciden adentrarse en la lectura de la obra. En mi perspectiva el más importante y que termina por volver a ésta una pieza notable y necesaria es el ángulo religioso. Con esto no me refiero a nada que tenga que ver con la Iglesia, sino a un ámbito religioso desde lo espiritual. Lo que indaga esta obra es la idea del milagro, que cambia de objetivo y ya no se refiere a las apariciones de la Virgen en sí, tanto como a lo que éstas suscitan: la fe. La fe de un pueblo que ha sido conquistado y al que le han destruido sus dioses y al que le hablan en un idioma que no alcanza a descifrar. El autor de *Corona de luz* decide tomar una postura sobre este panorama y con base en eso elabora la anécdota para el surgimiento del milagro, que se expresa con el origen del culto.

Usigli parte de que su obra demuestra por qué el mito de la Virgen es lo que implica la independencia espiritual de México. Toda la maquinaria dramática va enfocada a la idea de la fe que se ha creado en torno a esta nueva imagen. Por ello la confusión que trama entre los personajes; hubiera sido muy sencillo que Juan de Zumárraga ejecutara el plan tal cual lo había propuesto Carlos V. Sin embargo hay un equívoco en este sentido, porque la aparición ocurre fuera del marco religioso y del plan propuesto y le sucede a cuatro indios de una manera inesperada. Esta incógnita elaborada por el

dramaturgo, permite que el espectador haga sus propios cuestionamientos en busca de una respuesta, ¿Fue Cortés quien hizo la representación sin consultar al obispo? ¿Carlos V mandó a alguien más para arruinar el plan de los religiosos? ¿Las apariciones son delirios de los cuatro indígenas? ¿De verdad ocurrió el milagro y se apareció una Virgen que encaminó la fe de los personajes? Ninguna de las preguntas puede ser contestada con certeza y eso genera un mayor misticismo en el hecho. La última reflexión que nos ofrece Zumárraga es la voz de Rodolfo Usigli: “fray Juan: (*A Motolinía*) Veo de pronto a este pueblo coronado de luz, de fe. Veo que la fe corre ya por todo México como un río sin riberas. Ése es el milagro, hermano.”⁴¹ ¿Pero qué es y de dónde surge esa fe? La reflexión de Usigli llega hasta ahí; denomina *misterio* a lo que lo llevó a pensar la fe que suscita la virgen de Guadalupe. Lo que yo entiendo por fe, es la forma en la que las sociedades manifiestan las certezas que tienen del mundo. Esas certezas son proyectadas en imágenes a las cuales se les rinde culto. Incluso las formas de representación varían, pero lo que sí está claro es que hay un abundante número de imágenes arquetípicas que nos son comunes por el simple hecho de ser personas y vivir en comunidad.

En su ensayo *Los hijos de la Malinche*, Octavio Paz aborda la idea de la Chingada como una figura mítica que se desprende del hecho de la Conquista. En la elaboración de su idea, menciona que la caída de Quetzalcóatl y de Huitzilopochtli significó para los indígenas una suerte de cambio de era, lo cual los hizo volverse hacia sus divinidades femeninas. Pero como esas divinidades fueron igualmente desplazadas, la única imagen en donde encontraron refugio fue en la virgen, la representación mítica antítesis de la chingada. La virgen terminó por ser la madre y esposa; mujer y niña; consuelo de los desamparados y refugio de los pobres. *Madre de los huérfanos*. Paz concluye: “el culto a la Virgen no sólo refleja la condición general de los hombres sino una situación histórica concreta, tanto en lo espiritual como en lo material.”⁴²

De estas dos visiones es que surgió mi interpretación, al pensar que la idea de Rodolfo Usigli de posicionar la creación de fe, el surgimiento del culto como una característica implícita a la Virgen estaba relacionada con el

⁴¹ *Ibidem*, p. 223.

⁴² Paz Octavio en *El laberinto de la soledad*, p. 93.

arquetipo de la Diosa. El autor no menciona nunca a Joseph Campbell. Lo más que llega a considerar es que la virgen de Guadalupe es una imagen mítica, esto nos lleva irremediablemente a pensar en arquetipos no obstante, parece que el universo propuesto por Campbell le era ajeno a Usigli durante la creación de su obra. Para mí la fe de la que habla Rodolfo Usigli en su *Corona de luz*, y que es el motivo profundo por el que afirma que la Virgen significó la independencia espiritual de México, es que representa el regreso al culto de la Diosa.

En su esfuerzo por definir a lo que se refiere cuando habla de los símbolos, Campbell recuerda una frase que leyó al final del *Fausto* de Goethe: *Alles Vergänglichliche ist nur ein Gleichnis: todo lo transitorio no es más que un símbolo*. Y concluye: “El símbolo es aquello a lo que trasciende toda palabra, todo vocabulario y toda imagen. (...) La deidad de uno es una función de la propia habilidad para experimentar y concebir lo divino.”⁴³ La Virgen es un símbolo, porque no hace referencia únicamente a un acontecimiento histórico, sino que permite que se manifiesten los principios espirituales de los conquistados; la manera en la que los conquistados pudieron concebir lo divino fue la apropiación de una imagen que no les pertenecía, pero que les generaba sentido porque les hacía recordar el culto que profesaban a alguna de sus diosas.

O ‘Gorman sostiene que la ermita que se convertiría en el santuario sagrado de la virgen de Guadalupe pertenecía a *Toci*, la Diosa nahua que era la madre de los Dioses y abuela de los hombres. Otra diosa, otra energía femenina.

La interpretación de Campbell, con respecto a las divinidades y a los personajes de los mitos, es algo que comparto en su totalidad. Él dice que las divinidades y las personas que participan en las mitologías son metáforas de energías que acontecen en la cotidianidad. Estas metáforas están llenas de verdad, en tanto que manifiestan la verdad de los que tuvieron la capacidad de imaginarlas.

¿Qué fue lo que suscitó el ascenso de la virgen de Guadalupe como una imagen tan importante? A nivel histórico y sociológico hay muchas respuestas y ninguna posee la verdad absoluta; fueron muchos los factores que influyeron

⁴³ Campbell, Joseph en *Diosas* p. 169.

en la consolidación del culto. A nivel literario, refiriéndonos específicamente a la propuesta que hace Usigli en *Corona de luz*, parece que la aparición de la imagen funciona como un nuevo comienzo. Su aura es la de un nuevo día. Su energía es una revitalización de la esperanza. Ella representa la unión. Ella es el arquetipo de la Diosa.

Campbell observa que en la mayoría de las mitologías las divinidades son personificaciones de energías de la naturaleza y la manera de representación, ya sea mediante escultura o una representación pictográfica, tiende a hacer énfasis a las características que se busca resaltar. Por ello es interesante pensar que una de las imágenes más antiguas de la Virgen que arribó a México, era un grabado que traía Hernán Cortés. En el grabado se observa a una virgen María con su niño en brazos. La imagen que conocemos ahora fue creada un cuarto de siglo después de la llegada de las primeras imágenes y me parece muy interesante que la primera imagen que le hizo sentido a todos fuera la de una representación femenina que llevaba en sus brazos a su hijo. Esto claro, si tomamos en cuenta el contexto. Aún no acontecía la Conquista y la imagen de la madre es universal para todo el mundo.

Desde el inicio de sus teorías, Campbell habla de la importancia de encontrar elementos en común entre las diversas mitologías a lo largo de la historia. Su manera de leer las metáforas y signos que ha creado la humanidad representa para mí un punto de partida para una comprensión profunda de las culturas de los otros. Este teórico se basa en la interpretación de Jung, quien dice que los mitos son los sueños de la colectividad; la manera en la que la humanidad se encuentra mediante imágenes abstractas e inconscientes.

La Virgen posee otra característica importante que contribuye a consolidar su culto: es una imagen comunal. A diferencia de los antiguos dioses prehispánicos, el culto a esta diosa requiere la difusión de su imagen hasta en los lugares más recónditos. Los sacerdotes indígenas solían ocultar las imágenes sagradas y sacarlas periódicamente para alguna celebración. El culto a la guadalupana requiere de la presencia de la imagen, por ello la proliferación de sus altares ha sido constante hasta nuestros días. En muchas colonias de la Ciudad de México hay por lo menos un altar a la virgen de

Guadalupe. La Diosa es una imagen comunal y universal, como lo dice Campbell:

“El nacimiento virginal aparece prácticamente en todas las tradiciones del mundo. Los mitos de los indios americanos están llenos de partos virginales. Quetzalcóatl nació de una virgen, creó a los seres humanos, murió y resucitó, y uno de sus principales símbolos es la cruz. Cuando los españoles, tan católicos, apostólicos y romanos, llegaron a México no sabían qué pensar al respecto. Barajaron dos explicaciones. Una era que Santo Tomás, el apóstol de las Indias, había viajado hasta América y predicado allí la doctrina de Cristo, pero al hallarse tan lejos de Roma y de la autoridad romana, la doctrina se había deteriorado para convertirse en esa monstruosa cosa azteca llamada Quetzalcóatl. La otra explicación era que el demonio estaba burlándose de sus tradiciones para frustrar la misión. En cualquier caso, reconocieron que se trataba del mismo dios bajo una forma local diferente.

Los dioses representan los principios místicos, las posibilidades de la experiencia humana, y asumen formas diferentes como reflejos de la vida espiritual en las diversas culturas según su entorno, historia e idiosincrasia. Con el mito, que representa la gama invisible de los reflejos de la psique, ocurre lo mismo que con la forma humana, que se proyecta de diferentes maneras en las diversas partes del mundo. Un último apunte: cuando nos enfrentamos a una cultura como la de los invasores, el acento se pone más en la cultura que en la naturaleza. En cambio, cuando se trata de la mitología de la Diosa, de lo que se habla es de la Madre Naturaleza, y esta mitología de la Madre Naturaleza es profunda, es universal.”⁴⁴

Recuerdo que el hecho de que el nacimiento virginal fuera una constante en las mitologías me pareció muy impactante. ¿Qué punto de contacto pudo haber existido entre Jesús y Quetzalcóatl? Que ambos personajes surgieron de la expresión de la psique humana. Durante toda su obra, Campbell busca que como lectores descubramos eso, que en realidad nuestro origen es compartido y por lo tanto la mitología también, ya que en los mitos se refleja la forma en la que proyectamos nuestro entendimiento de la realidad. Claro que hay matices, porque a pesar de las similitudes también existen acentos que nos diferencian y que permiten la diversidad de formas y de percepciones.

⁴⁴ *Ibidem*. p. 340.

3.2 La Diosa universal

Joseph Campbell encontró que las mitologías primitivas imaginaron el arquetipo de la Madre Tierra, porque hacían un ejercicio de comparación entre la capacidad que posee la tierra de dar vida y alimentar la proliferación de la misma y creían que la mujer contaba con el mismo poder. El autor también observa que los pueblos agrícolas solían tener inclinación hacia la Diosa y los pueblos nómadas ganaderos conquistadores, se inclinaban hacia la adoración a un Dios masculino.

En el paleolítico y en el neolítico las esculturas femeninas solían contar con énfasis en los senos y en las caderas, porque mediante estas representaciones se hacía un homenaje a la fertilidad. La tierra y la mujer, ambas poseían la magia de la fertilidad para dar vida. Sin embargo, la interpretación de esta capacidad evolucionó. Entonces la Diosa comenzó a representar para el humano la fertilidad del Universo y del espíritu. Campbell habla sobre una escultura que se halló en Catal Hüyük e interpreta que en esa representación está la capacidad transformadora de la mujer. La mujer que toma la semilla y con su capacidad germinadora la convierte en un ser vivo.

¿Qué tipo de semilla es la que deriva de la conquista de México? La imagen que trascendió en aquel entonces es la de la virgen, pero esa es una imagen arquetípica a la que se aferró una sociedad resquebrajada. ¿Cuál sería una imagen que no busca el optimismo ni la unión de la sociedad? ¿No es acaso la *Chingada*, imagen arquetípica propuesta por Octavio Paz? La Chingada y la Virgen, así como la vida y la muerte, son dos rostros de una misma representación que no se alcanza a asir y por ello se divide en sus dos facetas. Representan una dualidad. Los individuos de nuestra sociedad somos a la vez hijos de la Virgen y de la chingada. Llegamos al mundo como seres virginales, libres de cualquier responsabilidad de pasado, pero nuestra sociedad tiene su origen en un hecho traumático que aún tiene repercusiones sociales en el presente. ¿De dónde viene el orden social del patriarcado si no es de la Conquista, una empresa masculina? ¿De dónde el mundo rural de Pedro Páramo, ese capataz dueño de todo un pueblo? ¿De dónde viene la discriminación si no es de un discurso de supremacía europeo? ¿Qué significa el ser conquistado por otro? En las repercusiones de estas preguntas es donde

encuentro el germen de lo que Usigli llama una sociedad melodramática.

La Diosa que representa la Tierra es también la Diosa del cielo abovedado. Antes de nacer, lo que nos rodea es el vientre de nuestra madre, pues esa es la manera de pensar el Universo por parte de las antiguas culturas; las capacidades femeninas son una síntesis de la naturaleza. Más tarde, en la imaginería de la humanidad, la Diosa se convierte en la capacidad que tiene el humano de percibir el mundo. La Diosa tiene el poder de convertir en vida la semilla y de tomar el cuerpo de los individuos y regresarlo renovado. Los ritos en las cuevas representaban el introducirse a las entrañas de la Diosa Madre y ahí acontecían una serie de iniciaciones mediante las cuales las personas renovaban su cuerpo y sus sentidos. La idea primordial de todas estas costumbres era el despertar espiritual de aquel que quería vivir una resurrección.

Para Campbell, la Diosa representa tres estadios en el imaginario de la humanidad: ella es el origen de la vida tal cual la conocemos, es también la Tierra que nos recibe en la muerte cuando perecemos; pero también es la imagen que inspira nuestra realización espiritual y poética mediante los ritos de iniciación. La Diosa como el origen de la vida material, pero también de la vida espiritual.

La energía femenina une, la masculina separa. Las mitologías masculinas como la católica, suponen la separación del individuo con lo divino y con la naturaleza. Eso es impensable en la mitología de la Diosa. De hecho, una de las grandes cosas que impresionaron a los españoles al arribar a Mesoamérica, fueron los sacrificios humanos. No obstante, las sociedades agricultoras que tienen el culto a la Diosa Madre como sostén espiritual, conciben la muerte como fuente de vida. Al igual que en la selva, en donde la tensión entre la muerte y la vida es una constante, los pueblos prehispánicos creían que para que pudiera haber abundancia era necesario ofrendar la vida y así se generaba un equilibrio entre lo que nacía y lo que perecía.

En mi opinión, el culto a la virgen es lo que surge de una sociedad dislocada que necesitaba encontrar una imagen que representara las virtudes de las que carecían. La conquista fue una empresa masculina patriarcal, en donde los conquistadores llegaron con un monólogo propio y encontraron otro monólogo, el cual exterminaron para imponer su autoridad y su concepción de

la vida. En esa concepción la Virgen es la intermediaria entre el débil y su Dios, ya que es ella la que pide por el desamparado, no obstante es ella la madre del todopoderoso. Es ella la sierva y la madre. ¿Será que esto nos habla también de las particulares relaciones que se establecen tradicionalmente entre madre e hijo en México? Hay una broma al respecto de esto, que nos revela el inconsciente colectivo: “seguramente Jesús y la Virgen eran mexicanos, porque ella creía que su hijo era Dios y él que su madre era virgen”. Pero esta cuestión no es tan aventurada, sólo basta recordar la tragedia de *Edipo* para encontrar resonancias.

Las historias nos narran como sociedad, esa no es ninguna sorpresa. En su libro *Diosas*, Campbell nombra muchos ejemplos de la manera en la que las sociedades patriarcales han asimilado a la Diosa y en muchos casos la relegaron a papeles secundarios. Igual que con el papel de las mujeres en la sociedad. Por ejemplo, la religión cristiana/católica tiene la idea de un Dios Padre y de una Virgen. El Dios padre es una divinidad local, que representa el imaginario de las sociedades que asimilaban ese culto. Sin embargo, la Virgen es una energía universal, que tiene diversos nombres y diversas formas de manifestarse a lo largo de la historia, pero que siempre termina por ser una manifestación del arquetipo de la Diosa. Ella está en todos lados porque es el agua, la tierra, el cielo; la naturaleza: la vida.

“Soy la madre de la inmensa naturaleza, la dueña de todos los elementos, el tronco que da origen a las generaciones, la suprema divinidad, la reina de los Manes, la primera entre los habitantes del cielo, la encarnación única de dioses y diosas; las luminosas bóvedas del cielo, los saludables vientos del mar, los silencios desolados de los infiernos, todo está a merced de mi voluntad, soy la divinidad única, a quien venera el mundo entero bajo múltiples formas, variados ritos y los más diversos nombres.

Los frigios, primeros habitantes del orbe, me llaman diosa de Pesinunte y madre de los dioses, soy Minerva Cecropia para los atenienses autóctonos; Venus Pafia para los isleños de Chipre; Diana Dictinia para los saeteros de Creta; Proserpina Estigia para los silicianos trilingües; Ceres Actea para la antigua Eleusis; para unos soy Juno; para otros Bellona, para los de más allá Ramnusia; los pueblos del Sol naciente y los que reciben sus últimos rayos de poniente, las dos Etiopías y los egipcios

poderosos por su antigua sabiduría me honran con un culto propio y me conocen por mi verdadero nombre: soy la reina Isis.”⁴⁵

3.3 Los rostros de la Diosa prehispánica

Para la comprensión del imaginario colectivo indígena prehispánico, consulté el libro *Madre Terrible*, de Blanca Solares. Para mí era necesario conocer las aproximaciones de las diversas culturas mesoamericanas al arquetipo de la Diosa. Desde que tengo memoria la virgen de Guadalupe fue la transición; el rostro que tomó Tonantzin, antigua diosa Mexica. Gracias a mi consulta, este pensamiento inicial alcanzó un nivel más trascendente. Ahora podría asegurar que la virgen de Guadalupe fue una manera de sintetizar el pensamiento a partir de que Mesoamérica se convirtió en una colonia española.

Antes de esa imagen arquetípica existieron otras, como la Coatlicue, que era la Diosa más importante para los Mexicas que dominaban en Tenochtitlán. Coatlicue era la madre de Huitzilopochtli, el Dios más relevante para esa sociedad guerrera, quien al igual que Jesús, había nacido de una virgen. Blanca Solares habla de que la Coatlicue es la suma teológica del pensamiento mesoamericano, porque en ella está sintetizado el pensamiento de las culturas anteriores: ella representa la vida y la muerte; esos opuestos complementarios que conforman el imaginario colectivo: *Nacer implicaba salir del vientre de la madre y morir era retornar a la Tierra, al origen de la vida.*

La autora analiza la capacidad sintética de esta imagen, porque la fuerza más trascendente antes de la Coatlicue era la Diosa de la Cueva, esa fuerza que hizo surgir a la ciudad más importante de Mesoamérica: Teotihuacán. Es gracias a esta Diosa que se unifica el pensamiento al respecto de la tierra como el origen de la vida. Esta forma de concebir la vida nos habla de una sociedad sedentaria, que se había centrado en el cultivo del maíz. Sin embargo, hay otra energía que también es considerada opuesta y complementaria, las culturas nómadas-guerreras-patriarcales. Es inevitable dejar de lado la influencia que éstas ejercieron en el pensamiento mesoamericano, en el que, a pesar de todo, no dejó de estar presente el culto a la Diosa en ningún momento.

⁴⁵ Campbell cita a Apuleyo, fragmento del *Asno de oro*, en *Ibídem*, p. 370.

La primera figurilla femenina de la que se tiene registro se halló en Zohapilco 2,300 años a. C. En este sentido, el paralelismo de esta figura con el de las diversas Venus europeas, hablan de un pensamiento común a pesar de la distancia. Zohapilco, Tlatilco y Tlapacoya, eran asentamientos agrícolas que rendían culto a la Diosa. Esto se conoce por las figuras que dejaron a manera de registro, en donde se exaltaban características físicas de la fertilidad de la diosa, que solía tener aspecto joven y caderas anchas. Sin embargo, debido a la invasión de la cultura Olmeca prácticamente en toda la región mesoamericana, comenzó a modificarse el culto a la Diosa por un pensamiento guerrero patriarcal. Dice Blanca Solares:

El culto a la Diosa no es inmune a la influencia de las variaciones históricas, por el contrario, siempre las registra y se configura a través de ellas. Sin embargo, en la medida en que es expresión de una experiencia psico-social básica o fundamental de las condiciones de vida humana y que nutre las formas primordiales de la dimensión religiosa de las primeras culturas, se consolida como un cultivo de la memoria, tiende no sólo a sobrevivir sino a concentrarse también como un factor activo que, pese a los cambios sociales o políticos, obedece a otra temporalidad, más persistente y profunda.⁴⁶

Esta forma de concebir el arquetipo queda claro en el pensamiento general de Mesoamérica, en donde a pesar de los diversos rostros y quehaceres que se le asignan a la Diosa, nunca deja de estar presente como el origen de la vida, por lo tanto, el origen de todo lo existente. Así sucede con la concepción Olmeca; esa cultura en la que se exaltaban las características del jaguar, animal al que se le consideró como tótem representativo por su poderío y al que también se le concedían características de iniciado en los misterios de la tierra. En la sociedad Olmeca, el representante oficial de culto era un hombre, el cual ayudaba a sus congéneres cuando ya estaban listos para la trascendencia. Lo cultos solían realizarse en cuevas, las cuales representaban el interior o útero de la tierra; era como acceder al lugar de origen de la vida. Concebían a la Madre Tierra como un ser temible, (concepción que más tarde retomarían

⁴⁶ Solares Blanca en *Madre Terrible*, p. 159.

los mexicas con Coatlicue) debido a su ambigüedad: así como era la que proveía de alimentos y hacía posible la existencia, era también el monstruo amenazante de la muerte. Era a la vez vientre y tumba. De nuevo los opuestos complementarios.

Teotihuacán representa la época clásica para el pensamiento Mesoamericano porque es el sitio en donde se concentra mucho de lo que conformaba a las culturas anteriores y ahí se forjó gran parte del pensamiento que trascendió en las culturas posteriores. En Teotihuacán, el lugar de los Dioses, la Diosa más importante era la Diosa de la Cueva. Fue en esta época cuando el mito y la cosmogonía nahua alcanzaron su nivel más importante. En tanto que Teotihuacán, como la ciudad-estado más importante, permitió que la agricultura proliferara, pero también dio posibilidad a la constante observación del cielo. De esta forma es que el conocimiento y la concepción del mundo hacen que surja el pensamiento en el que se considera a la muerte como el fundamento de la vida. Así se mantiene a los opuestos complementarios como la constante más trascendental: descomposición/ germinación. Muerte/ vida.

En el pensamiento nahua estaba inmersa la idea de que los humanos estaban hechos de maíz, por lo tanto existían dos Dioses complementarios que eran el señor y la señora de maíz, es decir, de nuestra carne: Ometecutli y Omecíhuatl. También basta con recordar la historia fundacional maya que se cuenta en el *Popol Vuh*, con los hombres de barro, los hombres de madera y finalmente los hombres de maíz. Según esa cosmogonía los humanos de hoy en día somos herederos de los primeros hombres de maíz. El pensamiento mágico de las historias de tradición oral, las grandes construcciones arquitectónicas y el maíz son unas de las cosas más importantes que trascendieron la Conquista. Son símbolos que continúan su curso por la historia y que nos recuerdan que nuestro origen es igual de antiguo que el de las demás culturas del mundo. Diría un refrán popular mexicano: sin maíz, no hay país. Así como sin arroz no existirían varias culturas del oriente, ni sin trigo las culturas europeas. El maíz es nuestro alimento para el cuerpo y los mitos y las historias que los contienen son alimento para la imaginación. Menciona Blanca Solares, que “Entre 600 y 900 d. C. uno de los temas más importantes en el

pensamiento maya era la muerte y resurrección del maíz”.⁴⁷ Esto coincide con la época de la caída de Teotihuacán. Varias culturas en Mesoamérica comienzan a exaltar la guerra y la conquista de los pueblos más pequeños. Por todas partes aumenta el aparato militar. Es entonces que surge una nueva cosmogonía fundacional y un nuevo orden social que incidirá en el imaginario colectivo. El nuevo mito fundacional es la escena de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca desgarrando el cuerpo fértil de Tlaltecútl. Es entonces de este primer desgarramiento que se originan las cosas del mundo. Qué lejos queda aquella concepción en lo que todo surge de una cueva; ahora la configuración de la sociedad parte de un abuso de los dioses cósmicos al cuerpo de la diosa y esa acción es lo que genera la vida. Todos los seres vivientes somos originarios del abuso. Así es como se inaugura el período postclásico, en donde los Toltecas de Tula, los chichimecas y los mexicas de Tenochtitlán, serán los que dicten el imaginario colectivo mediante su organización social patriarcal. Primeramente se establecen como los herederos de la antigua *Tollan*, una ciudad mítica de donde supuestamente se origina el mejor linaje de Mesoamérica. También se autodenomina el pueblo elegido del Sol y establecen a Huitzilopochtli como su Dios tutelar.

Esta era una sociedad con estratificaciones muy claras, primero estaban los *Pipiltin*, que eran los nobles que descendían de linaje tolteca y que poseían inmuebles enormes hechos de material perdurable. Después estaban los *Pochtecal*, que eran los sacerdotes, los guerreros y los servidores más cercanos a los *Pipiltin*. Después estaban los *Macehualtin*, que era el pueblo en general, los trabajadores y artesanos y al final estaban los *Tlacotin*, que eran los esclavos de guerra. Solían ser sacrificados en ofrenda al Dios solar y a la Tierra devoradora de sangre. Existe el registro de que esta cultura patriarcal y conquistadora utilizó el olvido como manera de autoafirmación. Hacia 1430, los mexicas quemaron la memoria de los pueblos que habían conquistado. Claramente ellos desconocían que casi cien años después, le pasaría lo mismo a su memoria histórica a manos de la Iglesia católica.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 273.

No obstante la percepción hosca del pueblo mexicana para con la Diosa a la que temían por considerarla un monstruo terrible devoradora de sangre, existe una polifonía de rostros hierofánicos de la Diosa. Toda esta información es extraída de *Madre Terrible*⁴⁸:

- I. Xochiquétzal: la Diosa del amor, las artes domésticas y la belleza. Patrona de las prostitutas libres. El lado juvenil de la madre tierra. Esta Diosa es el equivalente a Venus. Anuncia los frutos placenteros del deseo amoroso.
- II. Cihuacóatl (Tonantzin): nuestra madre. Mujer culebra. Voceaba y bramaba en el aire por las noches. Ella representaba la pobreza, el abatimiento, los trabajos de las madres. Era la guerrera adversaria del Sol. Posee el papel de demiurga en la creación de los hombres: es la olla de barro (vientre), posee las artes de la cocina (molido, cocimiento) y el héroe-dios provee los huesos (granos) y su simiente. (sangre-semen)
- III. Toci: nuestra abuela. Madre de los Dioses. Corazón de la tierra, médica nocturna. Del sacrificio del cuerpo de Toci surge el maíz.
- IV. Tlazoltéotl: representación de la mujer madura y fértil. Diosa de la fertilidad humana, gran parturienta. Diosa del amor asociada a la luna, deidad Ctónica de la que nace todo. Protectora de los recién nacidos, patrona de las parteras. Diosa del tejido. A diferencia de Xochiquétzal, las huellas y los productos del acto amoroso residían en la carne de su cuerpo. Ella era la comedora de inmundicias.
- V. Mayáhuel: Diosa nutricia y fecunda. Madre de los 400 pechos. Se dice que ella es la que descubrió el maguey. De su imagen se desprenden las siguientes asociaciones: diosa-pulque/luna-noche/vía láctea-leche/guerra-sacrificio-destrucción.
- VI. Chalchiuhtlicue: Diosa del agua terrestre, en su aspecto acuático, fecundante y germinativo. Era la representación de la Gran Madre Nutricia. Recibía y limpiaba a los recién nacidos.
- VII. Las Cihuateteo: eran mujeres que se divinizaban por morir en el parto. Se decía que se unían al ejército del Sol. Eran temibles.

⁴⁸ Solares, Blanca. *Madre terrible, la Diosa en la religión del México Antiguo*. 430 p.

- VIII. Itzpapálotl: Diosa del sacrificio. Ella tiene cabeza de calavera, cuerpo de águila erizada de cuchillos, patas de jaguar y capa con alas de mariposa. Por eso se le llama mariposa de obsidiana.
- IX. Chantico: es la Diosa del fuego hogareño. El *axis* del microcosmos familiar.
- X. Mictlancíhuatl: Señora del Mictlán. Diosa del inframundo. Reina del mundo de los muertos. Devoradora de los vivos. Contenedora de las fuerzas caóticas y destructivas, pero también del misterio de la vida.
- XI. Chicomecóatl (Xilonen, Centéotl): Diosa del maíz maduro. Diosa de la tierra en su aspecto fértil. En su aspecto positivo da buenos frutos, en su aspecto negativo provoca hambre y muerte.
- XII. Cintéotl: Esta deidad podía ser hombre o mujer. Se le conoce como la Diosa del maíz o como el “niño divino” con piel de maíz”. Maíz tierno, nuestro sustento.

Como se observa en las características de cada una de estas diosas, la mayoría conserva aspectos que tradicionalmente se asocian con lo femenino, como la fertilidad, el cuidado, el ser madre, el amor y la belleza. No obstante, también poseen características bélicas, como Itzpapálotl y Mictlancíhuatl. Es interesante que la mayoría de ellas se representen pictográficamente en un trono forrado con piel de jaguar, exaltando su poderío dentro del imaginario social. En este sentido, es necesario observar que la Diosa es representada desde la percepción masculina y no se concibe a una Diosa sin su respectivo Dios complementario. Esto es evidente en tanto que durante esta época se exaltan supuestas virtudes de la mujer, pero desde una perspectiva masculina, como que las mujeres tienen que ser limpias e inmaculadas, vírgenes, de corazón bueno y humilde. Características con las que cumple la virgen de Guadalupe, esa imagen que termina por ser la cohesionadora del pensamiento europeo y del pensamiento mesoamericano. Ella es el punto de encuentro de la fe de ambos mundos, sólo basta observar los elementos que están representados en su imagen. Al respecto de esto y para complementar esta idea, Miguel León-Portilla encontró que el hombre prehispánico inventó diversos nombres para referirse al misterio femenino: *faldellín de estrellas* y

*de jades, señora de nuestra carne, madre de los dioses, flor preciosa, falda de serpientes, devoradora de inmundicias, mariposa de obsidiana, monstruo de la Tierra, dueña de la religión de los muertos, la que llora por la noche, nuestra madre, señora de la dualidad o rostro femenino de Dios.*⁴⁹

Todas estas maneras mágicas de nombrar lo femenino no eran más que la síntesis de los mitos de los diversos rostros que se le habían asignado a la presencia femenina en el imaginario colectivo. Por esto mismo pienso que Usigli observó correctamente la fuerza contenida en la imagen de la virgen de Guadalupe como la síntesis de la representación del misterio femenino a partir de la Conquista e hizo una obra de teatro que sostiene la incógnita de por qué el altar a la Virgen está por todos lados, de por qué cada doce de diciembre la Virgen convoca a tanta gente de todos lados del país para que peregrinen hacia el lugar que quedó como su sede. ¿Todo es debido a la conquista de la fe a manos de la Iglesia católica? Escribe Blanca Solares, al respecto del pensamiento nahua:

Aceptar que todo tiene un desgaste, descubrir la muerte como condición del renacer y a las distintas advocaciones de la Diosa como “máscaras” de una misma verdad entrañable son el secreto de una elaborada sabiduría ancestral altamente emotiva y sagrada.⁵⁰

Desde mi punto de vista la fuerza de la Virgen reside en la energía de que es el rostro representativo de la Diosa. De esta forma, detrás de esa imagen hay mitos e historias de la oralidad prehispánica que nos hablan del origen. Creo que es un símbolo fundacional que está presente en el inconsciente colectivo de la sociedad y por ello para la Iglesia católica fue muy sencillo crear un culto con base en la fe; el símbolo ya estaba dado, sólo tuvieron que recodificarlo para su conveniencia.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 308-309.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 412.

3.4 Los andares históricos de la imagen de la Virgen de Guadalupe

En su análisis sobre la trascendencia que tuvieron las imágenes en la guerra de conquista, Gruzinski cita a cronistas y conquistadores, quienes hablan de la importancia que Cortés le dio a la destrucción de los que llamó *ídolos* en favor de la proliferación de las imágenes religiosas. Al respecto, Hernán Cortés tenía una preferencia muy particular y casi infantil hacia la Virgen. Por esto es que Usigli lo incluye en el final de *Corona de luz*. Incluso se cuenta que así como las distintas naciones prehispánicas ofrendaban imágenes de sus dioses a los españoles, éstos regalaban imágenes de la Virgen; fue así como su presencia llegó a los indios de Cozumel, a los de Tabasco, a los enviados de Moctezuma y a los sacerdotes paganos de Cempoala. Pero la empresa de Cortés estaba relacionada con algo más ambicioso. Ávido lector de novelas de caballería, este personaje histórico iba en busca de que su vida fuera un equivalente a lo que leía. Por ello se habla de que conocía muy bien de táctica militar y supo aprovechar las circunstancias de su contexto. Rápidamente tomó consciencia de lo importante que era destruir lo pasado para que lo nuevo floreciera. Estaba tan seguro de sí mismo y de su empresa, que incluso llegó a solicitar a Moctezuma que pusiera un retablo para la virgen en el templo mayor. Es importante aclarar un punto para seguir: a diferencia de los dioses cristianos, las divinidades indígenas permanecían ocultas la mayor parte del tiempo. Encerradas en sus escondites, los únicos que tenían acceso constante a ellas eran los sacerdotes. Para la población en general sólo eran accesibles en días muy específicos del año y su presencia se volvía todo un acontecimiento. Para los sacerdotes allegados a Moctezuma, la propuesta de Cortés fue un *tatacul*, que en su traducción más próxima significa sacrilegio. Pero la mayor ofensiva por destruir los ídolos prehispánicos la emprendieron los franciscanos en cuanto arribaron al Nuevo Mundo. Su manera de percibir a las divinidades estaba delimitada por lo que conocían y lo desconocido era para ellos obra del diablo.

La forma de representación europea era muy distinta a la de Mesoamérica. Es por eso que los religiosos en cuanto vieron a los dioses indígenas, pensaban que eran los diversos rostros del diablo. Sin embargo, esto tiene que ver con los distintos niveles de abstracción con los que se

encontraron estos dos mundos. Para los españoles la pintura implicaba una representación de la realidad, una manera de volver magnífica la vida. Su tradición pictográfica estaba en el descubrimiento del claro oscuro, del juego con la luz en el cuadro. Pero lo que representaban era la imagen y semejanza del humano. Por ello, cuando se encontraron con las imágenes de las divinidades indígenas, quedaron apabullados y lo primero que hicieron fue operar mediante sus prejuicios religiosos y determinar que aquello era obra del mal.

La elaboración de esas creaciones era algo muy distinto, porque en principio, no partía de un modelo antropocentrista, sino que en sus dioses, pretendían plasmar las virtudes y lo inasible que habitaba en la naturaleza.

Bajo estos planteamientos es interesante observar la discusión que se suscita en el acto uno de *Corona de luz*, entre el enviado del ejército y el enviado del clero. Lo que hacen es discutir la dicotomía cristiana alma – cuerpo. El representante de los soldados defiende con ferocidad el hecho de que los religiosos le están quitando las razones de vivir a los indígenas al acabar con sus dioses. Pero a su vez, los soldados esclavizaban a los indios para la extracción de oro a favor de la Corona. Finalmente y de todas formas, la Conquista implica la dominación en todos los sentidos. La discusión concluye sin ningún acuerdo y el rey Calos V desvía la atención del tema. Pero es en este contexto que surge la idea del milagro. Un milagro que pueda unificar las fuerzas en beneficio de la Corona. En este punto de la obra, parecería que el discurso de Usigli se encaminará hacia que la virgen de Guadalupe fue una invención de los españoles para la dominación espiritual y simbólica. Empero, lo interesante es que no se mantiene ahí, sino que se mueve hacia el lugar opuesto.

Durante el desarrollo de *Corona de luz* se evoca de diversas maneras a la virgen de Guadalupe. Comienza con una idea en la cabeza de Carlos V. Años después esta idea llega a Nueva España, en donde adquiere una historia y se convierte en imagen. En su libro *La colonización de lo imaginario*, Serge Gruzinski menciona que las dos tradiciones más importantes que había en Mesoamérica eran la tradición oral y la pictográfica. Gran parte de las culturas que habitaban este territorio eran culturas enfocadas en lo oral, con una gran sensibilidad artística para la expresión en las artes visuales y manuales.

La manera en la que Usigli nos presenta el desarrollo de la evocación de la Virgen está relacionada con la manera de narrar la historia de las apariciones en el *Nican Mopohua*, pero intuyo que también tiene que ver con el conocimiento que el autor tenía al respecto de este par de tradiciones. Los cuatro indios de nombre Juan llegan con una historia en común de la que han sido espectadores. Esa historia ha sido esparcida de boca en boca a lo largo del territorio. Cada uno de ellos cuenta lo que puede según su alfabetismo al español. Al final de la obra hay un tumulto de indios, que son los que vienen en procesión para ver a la divinidad de la que les contaron. La tradición pictográfica se hace presente cuando Juan Darío extiende su tilma y muestra a Zumárraga la imagen impresa de la virgen de Guadalupe. En la propuesta del autor la tilma se muestra de espaldas al público, así que a pesar de haberse hecho presente en la obra, la imagen continúa siendo un misterio para el espectador.

Históricamente, ante la imposibilidad de comunicación, ya sea porque no se habla el mismo idioma, ya sea porque el grueso de la población no tiene acceso a la lectura, la utilización de imágenes ha sido fundamental. ¿La virgen de Guadalupe cumplió esa función de unificar el mensaje de los evangelizadores? Es uno de los temas que abordan en el segundo capítulo de *Corona de luz* en la reunión de *Los siete por México*: la Virgen de Guadalupe es una representación muy compleja que nunca deja de estar presente. El autor dice que la virgen fue lo que le permitió a México su independencia espiritual, porque la imagen y el culto surgieron en el país, sin embargo no hay que olvidar el importante papel que jugó el uso que Montufar hizo de la virgen de Guadalupe para que la contrarreforma trascendiera en Nueva España. En este sentido la pregunta sería, ¿Hay independencia espiritual a pesar de que esta imagen significó la unión definitiva de América a la doctrina de la Iglesia? La obra se queda con la versión de la virgen como la luz liberadora, pero la imagen desde siempre ha obedecido a cuestiones políticas, más allá de la fe que despierte en sus creyentes y de las profundas raíces histórico-míticas que pueda tener al ser la representación local mexicana del arquetipo de La Diosa.

CONCLUSIONES

Decidí adentrarme en la investigación de la figura de Rodolfo Usigli y de una obra suya sin saber muy bien qué esperar del proceso. La imagen de este dramaturgo significó para mí impresiones variadas que iban del desencanto al temor. Genuinamente me impresiona su capacidad de síntesis y la claridad de sus reflexiones. En sus textos encontré lecturas de la realidad que me hacen sentido con respecto a la sociedad mexicana, la escritura, la dedicación, la defensa de la verdad, la clase política mexicana y la historia y el devenir del teatro en México. El encuentro con sus obras me hizo replantearme y reflexionar lo que es escribir teatro hoy en día. Creo que los dramaturgos somos la resistencia; a diferencia de los tiempos de Usigli, ahora se nos concibe como un elemento prescindible en una compañía. Sin embargo, esta investigación me ha dejado en claro que no. Porque la creación de una obra incluye factores de investigación, imaginación y creación, que requieren el criterio de alguien que se haya especializado en saber estructurar el material histórico y sensible.

El dilema más presente que tengo de lo que significa ser escritor, es la profundidad de significado que los personajes puedan tener. La llamada universalidad, que más bien se encuentra en la particularidad de cada sociedad y en la capacidad que ésta tenga de nombrarse. La teoría de Joseph Campbell es la que más sentido me genera y por eso es tan importante para mí. Estoy convencido de que el mito ha sido por años el encuentro entre humanos a pesar de los diversos contextos, ideologías y religiones. Estoy convencido de que siempre habrá variantes, pero la esencia del origen es compartida.

Siempre me ha parecido necesario recordar las historias que nos contamos como sociedad. Desde mi perspectiva eso es la memoria, un ejercicio para posicionarnos ante los acontecimientos históricos y tratar de comprender el presente. Tanto memoria como historia son dos formas que la humanidad ha encontrado para combatir el olvido. Las obras de ficción se originan a partir de la memoria, porque exigen un ejercicio de imaginación para reconstruir hechos que muchas veces no son oficiales para la Historia. En el caso de esta obra, es imposible que algún historiador

pueda afirmar cuál es el origen de la virgen de Guadalupe, porque no hay ningún registro absolutamente confiable. Usigli incluye todas las aristas posibles para que el lector o espectador elija la que más le signifique, no obstante, esta elección se vuelve intrascendente ya que el milagro no es ya la aparición tanto como lo que ésta suscita. En este sentido, la existencia de la virgen de Guadalupe es una transgresión. Aún ahora, en estos tiempos donde la religiosidad ha sido sustituida por un afán racional, es notorio que la Virgen siga convocando a tanta gente cada doce de diciembre y que sus altares se encuentren hasta en el rincón más escondido de la ciudad. La virgen de Guadalupe fue una imagen que apareció aquí y que se llenó de significado por los que decidieron adorarla y eso impulsó una independencia espiritual, como lo dice la obra de Usigli. Pero es también la imagen utilizada por la Iglesia Católica para impulsar la contrarreforma en la Nueva España. Estas dos formas son el origen de la Virgen, una dualidad de opuestos complementarios que no hace más que complicar el estudio histórico. Esta complicación, se convierte en posibilidad para cualquier creador literario. Como dice Rodolfo Usigli en uno de los prólogos a *Corona de luz: la historia de la Virgen de Guadalupe está muy lejos de haber llegado a su conclusión*. Y es verdad, sería muy difícil definir cuándo será el final del culto a la virgen de Guadalupe.

La importancia de las historias que nos contamos y cómo nuestro pensamiento está delimitado por la sociedad en la que vivimos, eso es lo que quisiera concluir. Pienso en las palabras de Campbell, cuando menciona que una deidad no es más que una representación de nuestra capacidad para experimentar lo divino. La sociedad de la que surgió la virgen de Guadalupe, acaso el rostro más piadoso y maternal del arquetipo de La Diosa, apenas se estaba configurando y requería un rostro esperanzador que iluminara el futuro, no una Diosa como la Coatlicue, en donde estaba sintetizado el ciclo de la vida, muerte y resurrección de una forma animalesca. Entre tanta muerte hacía falta la luz de la aurora que indicara el nuevo comienzo, la fundación de un nuevo orden social. Los personajes de los mitos y de las historias son representaciones que revelan nuestra forma de concebir el mundo, de nuestra capacidad de nombrar lo que nos acontece y volverlo símbolo. En *Corona de luz* la aparición de la

virgen de Guadalupe representa eso. Aparece cuando ya nadie esperaba su presencia, lo hace ante el pueblo y no en la privacidad del seno clerical, como era el plan de Zumárraga. Para el dramaturgo la deidad era también la función dramática que se le develó con la finalidad de cohesionar su discurso: la independencia espiritual de México. Usigli tenía clara la historia de la Virgen y la nombró como uno de los tres mitos fundacionales de nuestra historia. La Virgen es la representación contemporánea del arquetipo de La Diosa. Ella es lo que siempre ha sido, un elemento de respiración.

Hice el recuento de los rostros de La Diosa prehispánica para dejar en claro cómo el arquetipo ha transformado su significado desde la época Clásica del mundo prehispánico, cuando la Diosa de la cueva era el origen de la vida para los teotihuacanos. El Mito fue transformado por el ascenso de una cultura guerrera patriarcal, los aztecas y en esa historia la Diosa Tlaltecutli es destazada por Quetzalcóatl y Tezcatlipoca para dar vida a las cosas en la Tierra. En esa época se configuró a la Diosa bajo una perspectiva guerrera masculina, es por eso que también aparece la imagen de la Coatlicue. Los aztecas se encargaron de borrar la historia de los pueblos que los antecedieron y encarcelaron a las divinidades que no les hacía sentido, sin saber que más tarde vendrían otros conquistadores a quemar sus dioses y su historia. De ese exterminio al que también se le llama mestizaje, surgieron dos imágenes: el Dios y la Diosa. La síntesis arquetípica de los Mitos, padre-madre del cosmos en la concepción nahua.

La imagen del padre ha sido históricamente difusa en la cultura mexicana, a diferencia de la imagen de la madre y aun así vivimos en un sistema patriarcal. La Madre Tierra, la Madre de los Dioses y de los hombres, La Madre de la vida, el origen de todo, el aspecto de la Diosa que es representado en la virgen de Guadalupe. Por eso mismo es que Usigli en *Corona de luz* propone que esta imagen permitió la independencia espiritual, pero, ¿qué es a lo que llama independencia espiritual? Él piensa que en tanto esa imagen no es de exportación, le pertenece a la gente, ya que dieron inicio al culto. No obstante, la originalidad de la Virgen está delimitada dentro del ámbito de la Iglesia católica. El arquetipo de La Diosa está fuera de cualquier aspecto de la fe católica, al ser una representación

que la humanidad siempre ha reproducido y a la que se le han atribuido características del género femenino. De alguna forma la concepción que la gente tenga respecto a su Diosa es lo que piensa del papel de las mujeres en su sociedad. Por eso es fundamental que recordemos y nos cuestionemos qué tan importante es la virgen de Guadalupe para nuestra sociedad actual y si continúa siendo el rostro representativo del arquetipo de La Diosa o sólo representa uno de los tantos rostros.

BIBLIOGRAFÍA

BARTRA, Roger. *Anatomía del mexicano*. 4ta edición, México: Penguin Random House, 2015.

CAMPBELL, Joseph. *Diosas. Misterios de lo divino femenino*. Traducción: Cristina Serna. 2da edición. España: Atalanta, 2017.

_____ *El héroe de las mil caras*. Traducción: Luisa Josefina Hernández. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes*. Traducción: Juan José Utrilla. 5ta edición. México: Fondo de Cultura Económica. 2006.

_____ *La colonización de lo imaginario*. Traducción: Jorge Ferreiro Santana. 5ta edición. México: Fondo de Cultura Económica. 2004.

LAYERA, Ramón. *Usigli en el Teatro: testimonios de sus contemporáneos, sucesores y discípulos*. México: UNAM, Dirección de Literatura INBA. 1996.

MONTAGUT, Bosque Teresa. *La visión antihistórica de Rodolfo Usigli en Corona de Sombra*, tesis que para obtener el título en Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta al laberinto de la soledad*. 4ta edición. México: Fondo de Cultura Económica. 2010.

RODRÍGUEZ, Robert Raymond. *La fantasía como técnica dramática en la obra seleccionada de Rodolfo Usigli*. Louisiana State University, 1974.

SCHMIDHUBER de la Mora, Guillermo. *Apología de Rodolfo Usigli: las polaridades usiglianas*. Jalisco: Universidad de Guadalajara. 2005.

SOLARES, Blanca. *Madre terrible. La Diosa en la religión del México Antiguo*. 1era edición. España: Anthropos. 2007.

USIGLI, Rodolfo. *Corona de luz, la Virgen*. 3era edición. México: Fondo de Cultura Económica. 1985.

_____ *Caminos del teatro en México*. México: Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores. 1933.

_____ *Teatro completo, tomo IV. Escritos sobre la historia del teatro en México*. 1era edición. México: Fondo de Cultura Económica. 1996.

_____ *Teatro completo, tomo V. Escritos sobre la historia del teatro en México*. 1era edición. México: Fondo de Cultura Económica. 2005.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer infinitamente a Norma Lojero, mi más grande maestra. Sin su ayuda y escucha no hubiera logrado concluir jamás este trabajo. Gracias por acompañarme en mis días más aciagos e iluminarme con tu sabiduría y bondad. También quiero agradecer a mis cuatro lectores, quienes a pesar de la compleja situación de la Facultad me animaron a continuar este proceso. Gracias Benjamín, por tu lucidez y humildad. Gracias Emilio, por tu entusiasmo y erudición. Gracias Carlos, por tu amistad y sinceridad. Gracias Horacio, por ofrecerme tu tiempo y tu apoyo.

Gracias a mis amigos porque siempre están conmigo a donde quiera que vaya: José Emilio, Anaid, Emiliano López, Joaquín, Emiliano Cassigoli, Ana Paula, Athena, Carolina Isabel, Juan Palomino, Julia Hernández, Santiago Morales, Andrea Juárez, José Carlos, Viridiana Velasco y Tania Santos.

Gracias a la compañía Teatro Argüende, por ser mi laboratorio de prueba y error durante mi paso por la Universidad.

Gracias a la Vincent Company, por existir y por ser mi presente y futuro en el teatro.

Gracias a mis maestros y maestras del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.



COATLICUE, Museo Nacional de Antropología e Historia



VIRGEN DE GUADALUPE