

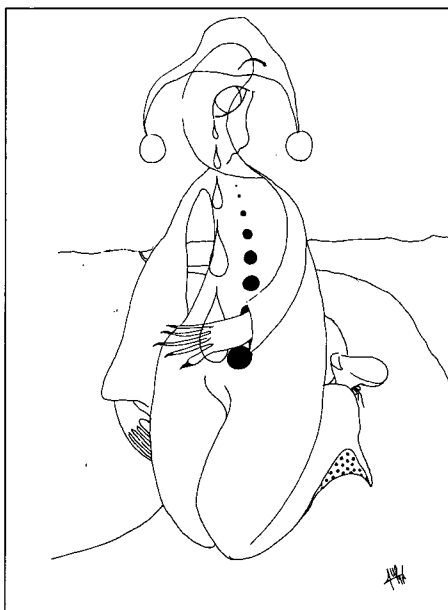
LA MEXICANIDAD EN EL TEATRO. RODOLFO USIGLI

CARMEN MÁRQUEZ MONTES

Rodolfo Usigli, “mexicano atípico, hijo de padres extranjeros, autodidacta, conservador, flemático, analítico, moralista, terco, orgulloso, solitario, buen bebedor de whisky, sensual con las mujeres y misántropo con el resto de los mortales” -según lo describe Fernando de Ita¹-, es el dramaturgo que más ha luchado por conseguir que en México existiera un teatro con identidad nacional.

Nació en 1905, y pronto mostró una clara inclinación por el teatro, ello a pesar de que la escena mexicana del momento estaba dominada por la revista, con clara influencia del género chico español². Curiosamente, el teatro quedó fuera de la tendencia nacionalista que otras manifestaciones culturales de este período acusaron, en teatro no hay un movimiento equiparable a la novela de la revolución, al muralismo o a la música; sólo cabe mencionar el loable empeño de *La Comedia Mexicana* (1929), auspiciada por Amalia Castillo Ledón, de llevar a la escena la realidad mexicana, pero que no pasó de ser un mero intento, ya que las piezas de los dramaturgos de *La Comedia*³ siguieron en todo el patrón de las obras de Benavente o de los Hermanos Álvarez Quintero, sólo los temas eran mexicanos, pero su tratamiento volvía a pasar por los moldes españoles.

Otra interesante tentativa fue la realizada, unos años después, por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro con la creación de *Teatro Ahora* (1932), en el que trataron de llevar a escena la Revolución Mexicana, pero también fracasaron porque sus obras fueron excesivamente panfletarias.



Junto a estos movimientos con aspiraciones nacionalistas, también hay que citar otros que, si bien no tenían ese carácter localista, significaron un importante aporte para el teatro mexicano, aunque por razones bien diferentes. Me refiero al “grupo de los siete”⁴, pero sobre todo al *Teatro Ulises*⁵ (1928), cuyo principal objetivo fue dar a conocer en México las innovaciones y nuevas tendencias del teatro universal. Los postulados de Pirandello, Meyerhold, Piscator, Stanislavsky, Craig, Dantchenko, etc... y las obras de Giraudoux, O’Neill, Cocteau, Strindberg y sobre todo Pirandello⁶ fueron puestas en escena -excepto obras

de autores mexicanos⁷. A pesar de que la experiencia sólo duró siete meses su influencia fue definitiva para la escena mexicana, además de que muchos de sus miembros continuaron en otros grupos. Y una prolongación del *Teatro Ulises* puede considerarse el *Teatro Orientación* (1932), fundado por Celestino Gorostiza, al que se unieron algunos de los miembros del grupo anterior⁸ y que continuó con una labor similar, salvo

⁴ Grupo formado por: Gamboa, Monterde, Noriega Hope, Díez Barroso, Parada León y Lázara, Carlos Lozano; a los que más tarde se sumaron Amalia Castillo León, Bustillo Oro y Carlos Díez Dufoo.

⁵ Formado por poetas como: Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen; por directores como: Julio Jiménez Rueda; actores como: Carlos López Moctezuma, Estella Inda, Clementina Otero; escritores como: Celestino Gorostiza y Bernardo Ortiz de Montellano; o pintores como: Julio Castellanos, Roberto Montenegro y Manuel Rodríguez Lozano. Con Antonieta Rivas Mercado como patrocinadora y musa de todo el grupo.

⁶ En este autor hicieron un especial hincapié y, prácticamente, todos sus textos de estos momentos fueron llevados a escena, motivo por el que también se les denominó “los pirandellos”.

⁷ *Teatro Ulises* realizó toda una revolución en la escena, luchó contra el acartonamiento de las escenografías y los falsos decorados, contra la tiranía de los primeros actores y los vicios de interpretación, contra el sistema decimonónico de producción, etc.

⁸ El mismo fundador, Carlos Gorostiza, así como Xavier Villaurrutia, las actrices Isabela Corona y Clementina Otero, etc.

¹ Ita, Fernando de (1991), p. 30.

² Sólo se representan unos pocos dramas y estos también copian el estilo del romanticismo tardío español.

³ Dramaturgos de este movimiento: Miguel Bravo Reyes, Amalia Castillo Ledón, Carlos Díez Dufoo, José Joaquín Gamboa, Nemesio García Naranjo, Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde, Noriega Hope, M^a Luisa Ocampo, Ricardo Parada León, Concepción Sada, etc.

que este grupo incluyó en su programación autores mexicanos⁹.

Éste es, de forma sucinta, el panorama teatral que reinaba en México cuando Rodolfo Usigli comenzó su labor como dramaturgo. Por una parte, unos tímidos y fallidos intentos de llevar la realidad mexicana a escena, aunque copiando moldes españoles; y por otra, un grupo de intelectuales más preocupados por las vanguardias y la renovación escénica que por la creación de un teatro nacional.

Rodolfo Usigli fue contemporáneo y conocido de los fundadores de todos los grupos mencionados¹⁰, pero no colaboró de forma activa con ninguno de ellos, ni tan siquiera con Teatro Ahora, de los que fue simpatizante. Ello porque Usigli no era dado a proyectos en común, su carácter y mentalidad chocaban muy a menudo con sus colegas, unido, también, al hecho de que pasó gran parte de su vida en el extranjero¹¹.

Se puede afirmar que su labor fue solitaria; sobre todo, porque ninguno de los proyectos citados se adecuaban a sus pretensiones de dotar a México de un teatro netamente nacional, que fue su propósito desde los inicios de su producción. Fue el primer autor mexicano que dedicó toda su vida al teatro¹² y que aspiró a vivir de éste.

Este empeño le llevó a emprender una campaña con el claro objetivo de conseguir una dramaturgia, no sólo escrita en y sobre México, sino una dramaturgia mexicana. Y, efectivamente, sus piezas conforman una análisis crítico de la idiosincrasia nacional, en ellas han tenido cabida los conflictos de la conquista, pasando por el segundo imperio, la revolución, las luchas por el poder, tanto políticas —como en *El presidente y el ideal* (1934), *¡Buenos días, señor Presidente!* (1971)—, como entre viejos y jóvenes dramaturgos —en *Los viejos* (1970)—; el machismo y la hipocresía de la conducta social —en *Jano es una*

muchacha (1952); el propio hecho teatral —*Estreno en Broadway* (1970), o *Función de despedida* (1953), donde explora la psicología de una actriz que se jubila—; y, sobre todo, ha radiografiado a la clase media en obras como *La mujer no hace milagros* (1939), *La familia cena en casa* (1949) y de manera destacada en *Medio tono* (1937). Comedia realista que retrata irónicamente a la clase media mexicana, cuyo estreno provocó un gran escándalo¹³.

No fue éste el único caso, todas sus piezas han propiciado grandes debates, debido al tratamiento irónico y mordaz que ha dado a los temas y que ha molestado a todas las sectores de la sociedad; así, como señala Fernando de Ita, “para los ‘revolucionarios’ resulta porfirista; para los liberales, conservador; la izquierda lo ve como un enemigo de clase y la derecha como un agitador. Por su parte, él se considera ‘impolítico’, ‘antihistórico’; mexicano a carta cabal, sin otro interés que escribir el Gran Teatro del Nuevo Mundo.”¹⁴

Su meta, como he citado antes, no se quedó en el localismo de los temas sino que también aspiró a nacionalizar los géneros dramáticos, uno de sus grandes aportes al teatro nacional, según confirma Guillermo Schmidhuber¹⁵. Él mismo ensayó todos los géneros dramáticos y trató de adaptarlos a su realidad, explora regiones dramáticas nunca antes tocadas por dramaturgos mexicanos. Entre sus obras hallamos comedias, tragedias, dramas, melodramas, farsas, sátiras, etc., como el propio autor resalta en uno de sus escritos, tras enumerar su producción hasta el momento:

El observador y estudioso podrá decidir en cada caso, independientemente del éxito o fracaso escénico de cada una de estas obras, si he hecho o no a conciencia y con honradez mi trabajo, si he investigado o no las características y los límites de cada género, si, en suma, he realizado mi intención aunque no siempre haya logrado mi ambición artística. Creo que es un hecho evidente que sí he introducido y practicado con amplitud y con seriedad profesional estos géneros en el teatro mexicano.¹⁶

⁹ Montaron obras de Carlos Díaz Dufoo, Alfonso Reyes y Xavier Villaurrutia, entre otros.

¹⁰ Al grupo que sí estuvo ligado durante algún tiempo fue al de “Los Contemporáneos”, entró a formar parte de él en 1928, pero más tarde tendría duros enfrentamientos con varios de los miembros de este grupo, sobre todo con Salvador Novo.

¹¹ Durante treinta y cuatro años ejerció de diplomático de México en el extranjero.

¹² Con respecto a su decidida inclinación por el teatro, debemos citar una anécdota que ha contado en varias ocasiones el autor y que resulta muy ilustrativa: se encontró con Octavio Paz en París y éste le pidió su opinión sobre algunos de los escritores vanguardistas, ante el desconocimiento de Usigli Octavio Paz se enfadó, pero Usigli le dijo que a veces un hombre se enamora de una mujer con tanto celo que no tiene ojos para otra, y que esto le sucedía a él con el teatro, motivo por el que sólo leía piezas de teatro y ensayos sobre el mismo.

¹³ Los grupos parroquiales fueron sus más duros detractores, hasta el punto de ser puesta en el Índice de la iglesia, y los grupos de derecha le acusaron de inmoral. Sólo la izquierda aplaudió la pieza, pero Usigli salió a decir que éstos no habían entendido su obra, con lo cual se encontró entre el fuego de todos los bandos.

¹⁴ Ita, Fernando de (1991), p. 33.

¹⁵ Cfr. Schmidhuber, G. (1992), quien sostiene que el gran aporte de Usigli a la creación del teatro mexicano moderno es la combinación de tres códigos: el género, la estructura y el tema.

¹⁶ Usigli, R. (1989), “Notas a *Corona de fuego*”, en Usigli, R., *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz*, México, Porrúa, 1989, p. 137.

A esto debe añadirse su producción como ensayista, en la que trató de definir en qué debía consistir el teatro nacional de un país como México, en ensayos como *México en el teatro* (1932), *Caminos del teatro en México* (1933) o *Itinerario del autor dramático* (1940). Amén de teorizar sobre el teatro en general, en textos como *Anatomía del teatro* (1939) o *Ideas sobre el teatro* (1969). Luzuriaga¹⁷ considera que es, junto a los argentinos Leónidas Barletta y Eduardo Pavlovsky; los colombianos Enrique Buenaventura y Santiago García y el brasileño Augusto Boal, un introductor de nuevas teorías dramáticas.

Las ideas expuestas en estos textos se complementan, también, con los extensos prólogos de que van precedidas todas sus obras, prólogos en los que comenta y explica la intencionalidad y propósito de éstas, y en los que se deslizan sus opiniones y visiones del teatro del momento, tanto nacional como extranjero. Costumbre ésta que adoptó por influencia de uno de los dramaturgos a los que más admiró: George Bernard Shaw¹⁸.

Gracias a estos prólogos conocemos su postura ante el hecho teatral y muchas de sus teorías sobre la necesidad de un teatro mexicano, pues él sostenía que “Un pueblo, una conciencia nacional, son cosas que se forman lentamente, y para mí la conciencia y la verdad de un pueblo residen en el teatro”¹⁹.

Su teoría y su obra es antecedente y cimiento del teatro de autor nacional, puesto que, además, trató de inculcar toda su doctrina a los alumnos en los cursos de composición dramática que impartió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México²⁰. En estos cursos se formaron los mejores autores de la generación del cincuenta: Emilio Carballido, Luis G. Basurto, Jorge Ibarguengoitia, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Hugo Argüelles, etc. A los que no sólo adiestró en el conocimiento de los clásicos, del teatro europeo y norteamericano, sino que destacaba la importancia de las tradiciones teatrales y les mostraba la necesidad de iniciar una propia²¹. A pesar de que muchos de sus alumnos no aceptan esta deuda, lo cier-

to es que la característica de esta generación es que ha retratado en las tablas toda la realidad mexicana, del pasado y el presente, y el sentir de sus gentes, centrados sobre todo en la clase media.

Tras esta visión general del quehacer de Rodolfo Usigli, vamos a centrarnos ahora en cuatro de sus obras, que creo son las que mejor ejemplifican todas las cuestiones de las que se ha hablado hasta ahora. En primer lugar trataré la trilogía llamada de “las coronas”; que es el más ambicioso proyecto de Usigli, quien, desde muy joven, ideó escribir una serie de obras que abordaran los acontecimientos más significativos de la historia de México; a saber: la muerte del último emperador azteca, la aparición de la Virgen de Guadalupe y el imperio de Maximiliano y Carlota. Y la cuarta obra *El gesticulador*, se centra en la historia más reciente mexicana, la revolución. Además de tocar temas nacionales, su interés estriba en que trató de nacionalizar los géneros dramáticos ensayados.

Trabajó durante dieciocho años en el proyecto de “las coronas”, que comenzó por la historia más reciente, el imperio de Maximiliano y Carlota. Terminó *Corona de sombra* en 1943, estrenada en 1947 y que sólo se mantuvo tres días en cartelera.

Corona de sombra es subtitulada por Usigli como “pieza antihistórica en tres actos y once escenas”. En ella el autor juega con dos tiempos y la sitúa en varios espacios. Tres de las once escenas tienen lugar en 1927, en un salón del castillo de Bruselas en el que vive Carlota a sus ochenta y siete años. Allí llega un historiador mexicano con el propósito de hablar con ella para poder terminar su “Historia de México”. Ésta es la estrategia de la que se sirve Usigli para, a través de un largo flashback, trasladarnos a 1864 y que Carlota relate los momentos más significativos de sus tres años de reinado en México.

Usigli está más interesado en presentar la tragedia humana y el carácter de los protagonistas que en los hechos históricos, como él mismo señala:

El punto que me interesa establecer es el de la *originalidad* de Maximiliano y Carlota, y su relación con el sentido de la tragedia. Sus principales elementos son el complejo de ambición de Carlota y el complejo de amor de Maximiliano.²²

¹⁷ Cfr. Luzuriaga (1990), pp. 21-61.

¹⁸ Su entusiasmo por el autor británico propició que el director Germán Castillo lo presentara en un homenaje como “el primer dramaturgo inglés nacido en México”.

¹⁹ Usigli, R. (1989), “Prólogo a *Corona de sombra*”, op. cit., p. 75.

²⁰ En 1927, a los veintidós años, fue nombrado Catedrático de Composición Dramática en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, cargo al que renunció diecisiete años más tarde. También fue docente durante algún tiempo en la Escuela de Verano, donde obtiene la Cátedra de Historia de Teatro Mexicano.

²¹ A este respecto comenta Edgar Ceballos: “Sus propuestas teóricas sobre composición dramática se convirtieron en catecismo obligado de una época y en símbolo de un período estético dentro de la dramaturgia nacional de los cincuenta que hablaba de los estilos, de buen y mal gusto, de caracterización, forma, contenido; en una palabra, estética de purista que, por haberse ubicado en algo tan típicamente poco atractivo como es el teatro, puso en entredicho la propia identidad del mexicano”, en “Usigli, ese desconocido”, en VV.AA. (1988), p. 127.

²² *Ibidem*, p. 64.

En la pieza se percibe cierta simpatía de Usigli hacia Maximiliano, al que considera el último príncipe romántico de Europa, deja entrever, incluso, que es un demócrata; en cambio, es cruel con Carlota, la presenta como una mujer conspiradora y ambiciosa a la que hace responsable de la muerte de su esposo, al llevarlo a un país desconocido por el sólo anhelo de ser emperatriz. Frank Dauster²³ considera que uno de los logros de *Corona de sombra* es, precisamente, presentar la tragedia de dos personas de carne y hueso inmersos en un proceso histórico que no comprenden.

El tratamiento que dio a Maximiliano le reportó duras críticas, sobre todo porque deja traslucir que murió no por inmiscuirse y pretender gobernar un país que no era el suyo, sino por el pueblo de México. Ideas que expone en la última escena de la obra a través de Erasmo, el historiador que habla a Carlota momentos antes de morir.

ERASMO: Señora, he tardado en ver las cosas, pero al fin las veo como son. Decid a Maximiliano de Habsburgo que México consumó su independencia en 1867 gracias a él. Que gracias a él, el mundo aprendió una gran lección en México, y que lo respeta, a pesar de su debilidad. Han caído gobiernos desde entonces, señora, y hemos hecho una revolución que aún no termina. Pero también la revolución acabará un día, cuando los mexicanos comprendan lo que significa la muerte de Maximiliano. (p. 55)

Desde ese momento se tildó a Usigli de reaccionario y conservador. Además, toda la crítica fue unánime al señalar que había tratado la historia de forma arbitraria, no obedeciendo en casi nada la veracidad de los hechos históricos, crítica a la que Usigli se había antecedido en el prólogo:

Si no se escribe un libro de historia, si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe regir es la imaginación, no la historia. La historia no puede llenar otra función que la de un simple acento de color, de ambiente o de época. En otras palabras, sólo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico.²⁴

Una crítica aún más despiadada fue la recibida por su siguiente obra histórica *Corona de fuego* (1960), estrenada en 1961 y que significó uno de los más

estrepitosos fracasos de Usigli. La intitula "Primer esquema para una tragedia antihistórica mexicana". Es éste un intento de crear una tragedia mexicana al más puro estilo griego; la componen dos mil cuatrocientos diez versos, divididos en tres actos por los que hace deambular a veintitrés personajes, dos coros -uno de españoles y otro de mexicanos- y dos coreutas. Para salvar la convención de que españoles e indios se entiendan en el mismo idioma Usigli utiliza versos rimados para los españoles y versos blancos para los indios.

Centra la trama en el último día de vida de Cuauhtémoc. El acto primero es la llegada de Cortés y su comitiva —en la que llevan a Cuauhtémoc como rehén— a Tuxakhá donde recibe al hijo de Pax Bolón Achá, aceptando todos los presentes con los que éste le obsequia, del mismo modo que cree que Pax Bolón no ha venido a recibirle porque ha muerto; cuando se entera por el Cacique de Tizatépetl que Pax Bolón no ha muerto, vuelve a llamar al hijo y le increpa; finalmente llega Pax Bolón, Cortés recibe sus presentes y le pide el paso para las Hibueras que éste le concede, Pax Bolón aprovecha la ocasión para solicitar de Cortés autorización para homenajear a Cuahutémoc. Cortés accede, pero antes derriba todos los ídolos que halla y coloca en su lugar la cruz católica.

El segundo acto transcurre con la celebración del homenaje a Cuauhtémoc, en el que Pax Bolón le propone a éste luchar contra los españoles, pero Cuauhtémoc no está seguro de obtener la victoria. Mexicaltzinco oye todo y le comunica a Cortés la posibilidad de una conspiración, éste llama a Pax Bolón, quien denuncia a Cuauhtémoc. Cortés apresura a Cuauhtémoc.

Y en el tercer acto se celebra el juicio que condena a muerte a Cuauhtémoc. Tras conocer la sentencia se produce un diálogo entre Cortés y Cuauhtémoc en el que éste habla del futuro de la nación mexicana por la que él muere. Tras la muerte de éste Cortés reemprende la marcha hacia las Hibueras mientras que el coro de mexicanos entona versos en honor a Cuauhtémoc donde profetizan la soberanía de México y que terminan en los siguientes términos:

Revivirán los ídolos como parte de Dios
porque no ha muerto nuestro mundo de Anáhuac:
porque al morir, Cuauhtémoc le da vida y sentido.
Y sobrevivirá la piedra trabajada
por la vida y la sangre y las manos del indio,
y será ofrenda para el mundo nuevo.
Caminará y se hará oír nuestro Emperador.
Lo demás es camino y lo demás es voz. (p. 133)

²³ Dauster, F.; Lyday, L.; Woodyard, G. (1979), p. 19.

²⁴ Usigli, R. (1989), "Prólogo a *Corona de sombra*", op. cit., pp. 61-62.

En su empeño por escribir una tragedia mexicana, Rodolfo Usigli pensó que una figura como Cuauhtémoc, que ha visto cómo su mundo se ha derrumbado, sus dioses son destruidos y en su lugar colocan otro nuevo, era la más idónea; pues, es un personaje tocado por la fatalidad y su único destino es morir. El problema es que Usigli no ha sabido dotar a Cuauhtémoc de la fuerza del héroe trágico, apenas aparece en escena y carece de carga psicológica, amén de que lo presenta como un ser dubitativo, que no se atreve a luchar de nuevo contra Cortés y su dios; está resignado a morir, de ahí que no sean creíbles sus palabras antes de morir. No ha fraguado un carácter con la suficiente solidez y desarrollo trágico como para llegar al cenit en el que profetiza el resurgir de la nación mexicana. A pesar de todos los intentos que hace Usigli en los prólogos por demostrar la validez de su tragedia, ésta no pasa de ser un loable intento, más por la intención que por los resultados.

La crítica atacó a la obra desde todos los frentes, por los rípos de algunas rimas, por la estructura, por traicionar a la historia, etc., en el estreno se llegó a acusar a Usigli de fraude. Sin llegar a esos extremos Magaña Esquivel dice de ella:

concebida con una idea profética acerca de lo que Cuauhtémoc ya denomina aquí "nación mexicana", consciente él de que su sacrificio ante el conquistador servirá de abono al México del futuro y será su mejor victoria sobre su vencedor Usigli logró componer una tragedia con un tema del siglo XVI visto y juzgado con criterio del siglo XX y desarrollada con lentitud y patetismo.²⁵

Y la última obra que cierra esta trilogía toca un tema, si cabe, aún más espinoso que las anteriores. *Corona de luz* (1963) es una comedia antihistórica que aún no ha sido correctamente representada. Está centrada en la aparición de la Virgen de Guadalupe, y se estructura también en tres actos. El primero de ellos lo sitúa en el Monasterio de Yuste, donde la casualidad ha hecho llegar a Carlos I y la Reina Isabel. Allí los buscan un ministro y un cardenal, ambos acompañados de sendos mensajeros que le hacen saber al emperador el conflicto con los indios en Nueva España. Ante ello la reina propone que la única solución para resolverlo es un milagro.

El segundo acto tiene lugar en el despacho del obispo Zumárraga, quien ha hecho venir a Fray Toribio de Benavente, Fray Bartolomé de las Casas,

Fray Martín de Valencia, Fray Pedro de Gante, Don Vasco de Quiroga y Fray Bernardino de Sahagún para hacerles saber la orden que le ha llegado de España. Le ha sido enviado un jardinero de Murcia y una monja clarisa con alucinaciones para que monte la aparición de una virgen mexicana, con el fin de unir a todos los mexicanos bajo un símbolo que consideren propio. El jardinero debe sembrar rosas que serán el atributo característico de la virgen, y la monja es la que tiene que hacerse pasar por la madre de Dios ante un indio que ellos deben elegir. La discusión es acalorada, pero entre todos logran convencer al obispo de lo positivo del proyecto.

Y en el tercer acto es en el que tiene lugar la aparición. Comienzan a llegar indios -cuatro juanes- al despacho de Zumárraga, diciendo haber visto a una virgen. El problema está en que no es la fecha que pactaron, ni el lugar elegido, ni la monja clarisa ha salido del obispado. El obispo no sabe qué hacer, hasta que finalmente decide dejar que los acontecimientos transcurran, y cuyas intervenciones finales cito:

FRAY JUAN: No diremos nada, Benavente. Dejaremos que la orgullosa corona española piense que todo pasó como ella lo había dispuesto. Dejaremos que España crea que inventó el milagro.

MOTOLONÍA: No estáis en vos.

FRAY JUAN: No lo estaríais vos mismo si vierais lo que yo con los ojos. Hay que ocultar la verdad a Carlos y a todos, hermano, porque a partir de este momento México deja de pertenecer a España. Para siempre. Y eso es un milagro de Dios.

MOTOLONÍA: ¿Ahora sí creéis en milagros?

FRAY JUAN: No hay más que uno, y ese lo palpo ahora. Mi razón me lo dice a gritos.

UNA VOZ: Se acerca el Capitán General Don Hernando Cortés. ¡Paso! ¡Paso!.

FRAY JUAN: (*A Motolinía*) Veo de pronto 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. (pp. 218-219)

Con este final, Usigli deja abierta la obra para que sea el espectador el que decida si la aparición de la Virgen de Guadalupe fue un invento de la corona española o un milagro en realidad. Lo que no evita que sea una interpretación atrevida y, desde luego, polémica; y lo que ha impedido que se represente de forma oficial.

Es una pieza interesante, a no ser por el primer acto que resulta algo tedioso, sobre todo por el enfrentamiento entre el ministro y el cardenal por el simple hecho de decidir si habla primero el emisario del ejér-

²⁵ Magaña Esquivel, A. (1964), p. 57.

cito o el de la iglesia, concebido por Usigli para hacer más patente el problema entre estos dos estamentos en el Nuevo Mundo. Especialmente interesante es el acto segundo, por los comentarios de los diversos frailes sobre la conveniencia o no del milagro, en ellos aparecen los intereses de todos, especialmente la defensa al indio del Padre Las Casas, que dice en un momento: "Vale la pena, porque todo lo que ayude en México a la fe es arma contra el bárbaro demonio conquistador". (p. 195)

Y con *Corona de luz* termina la trilogía "antihistórica" de Rodolfo Usigli, quien cree que con ellas ha tratado los tres grandes mitos de la historia mexicana, a saber: "el mito guadalupano es la base de la soberanía espiritual; el de Cuauhtémoc, de la soberanía material, y el de *Corona de sombra*, de la soberanía política de México."²⁶

Y la última pieza a la que haremos alusión es *El gesticulador*, intitulada "pieza para demagogos", escrita en 1938, pero que no fue representada hasta 1947 por los rigores de la censura. Al contrario de las anteriores, ésta sí que obtuvo un notable éxito de público; en cambio, gran parte del sector oficial la consideró "un insulto a la revolución triunfante, a las fuerzas armadas y a la clase política", fue necesaria la intervención del presidente, Miguel Alemán, para que siguiera en cartel, en contra de la opinión de varios de sus ministros; pero sólo pudo mantenerse dos semanas, frente a las tres pactadas.

El gesticulador se desarrolla en un pueblo del norte de México, hasta allí ha llegado la familia Rubio procedente de la capital. Por las protestas de los dos hijos sabemos que éste es el pueblo de su padre y han vuelto a él porque le expulsaron de la universidad, donde impartía clases de historia sobre la revolución mexicana. En este mismo pueblo y en la misma fecha que el profesor César Rubio había nacido otro hombre con el mismo nombre y que fue uno de los generales revolucionarios. El azar hace llegar a un profesor de historia de una universidad estadounidense, y tras una breve conversación se produce un equívoco en el que el norteamericano supone que César Rubio es el famoso General revolucionario al que todos creen muerto. César Rubio-profesor no hace nada por sacarlo del equívoco, el investigador vuelve a EE.UU. y hace público su descubrimiento de que el general Rubio vive. La noticia llega a México y esto da lugar

a que aparezcan todos los políticos ofreciéndole al supuesto César Rubio que se presente a Gobernador en las elecciones que están por celebrarse. Acepta porque quiere poner en práctica todas las ideas del César Rubio-revolucionario. Pero, finalmente, aparece el asesino de César Rubio, actual gobernador que no quiere dejar de serlo y no sólo asesina al nuevo César Rubio, sino que aprovecha la muerte de éste para su provecho político.

Usigli expone en esta pieza la inmoralidad de una clase política que se está repartiendo el país en nombre de la revolución, a la que han traicionado en todos sus principios. Es considerada como la obra pionera de crítica al sistema político.

Es la más conocida de Usigli y la de mayor éxito, tanto en México como en el extranjero, editada en varios idiomas, montada en Francia y Estados Unidos, en Alemania se hizo una versión para radio; en España se hizo, primero una lectura dramatizada (1976) y después con un montaje de la Compañía Nacional Mexicana estuvo dos semanas en el Teatro Municipal Centro de la Villa. En México ha sido montada en numerosas ocasiones e, incluso, fue llevada al cine.

Como hemos podido apreciar, Rodolfo Usigli ha luchado por dotar a su país de un teatro con clara identidad nacional, a través de sus ensayos y de su labor pedagógica para formar nuevos dramaturgos. Y con su obra ha representado los momentos más significativos de la realidad mexicana, tratando, siempre, de adecuar los géneros a las necesidades de su país.

En este breve estudio hemos analizado someramente las cuatro obras que incluyen momentos determinantes dentro de la historia de México, una pequeña muestra del trabajo dramático del autor, y que son sólo la punta de iceberg de la importancia que Rodolfo Usigli tiene tanto como dramaturgo latinoamericano del presente siglo como de innovador y enérgico reactivador del teatro mexicano. Es por esto que estamos de acuerdo con Fernando de Ita cuando afirma que:

Ni antes ni después de Usigli se ha realizado entre nosotros un esfuerzo tan amplio y consistente para meter la vida nacional al escenario. Su teatro es el resultado de una interrogación sobre el pasado, el presente y el futuro de la sociedad mexicana.²⁷

²⁶ Usigli, R. (1989), "Primer prólogo a *Corona de luz*", op. cit. p. 231.

²⁷ Ita, Fernando de (1991), p. 33.