



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía

HISTORIA Y ANTIHISTORIA EN LA DRAMATURGIA DE RODOLFO USIGLI

Tesis

Que para obtener el grado de:
Maestro en Estudios Históricos

Presenta:

Israel Isaac Pájaro Sánchez

Dirigido por:

Dr. José Oscar Ávila Juárez

Santiago de Querétaro, diciembre de 2011



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Históricos

Nombre de la tesis

HISTORIA Y ANTIHISTORIA EN LA DRAMATURGIA DE RODOLFO USIGLI

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
MAESTRO EN ESTUDIOS HISTÓRICOS

Presenta:

Israel Isaac Pájaro Sánchez

Dirigido por:

José Oscar Ávila Juárez

SINODALES

Dr. José Oscar Ávila Juárez
Presidente

Dra. Cecilia del Socorro Landa Fonseca
Secretaria

Dr. Domingo Adame Hernández
Vocal

Dr. José Ramón Alcántara Mejía
Suplente

Dra. Teresa Bordons Gangas
Suplente

Dra. Blanca E. Gutiérrez Grageda
Directora de la Facultad de Filosofía

Dr. Luis G. Hernández Sandoval
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Diciembre de 2011
México

RESUMEN

El presente trabajo toma como objeto de estudio la concepción de historia del dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli, quien concibió la noción de antihistoria para referirse a la construcción de un discurso histórico poético, verificable durante el acontecimiento teatral. Nuestra problemática parte del contexto del autor, mediados del siglo XX, que es el periodo en que desarrolló su concepción de historia, la cual fue paralela a la concepción oficial, académica y científica. Nuestro objetivo central, ha sido, encontrar la pertinencia, tanto para la época del autor como en la actualidad, de la discusión entre historia y antihistoria, que entraña el problema de los clásicos binomios del conocimiento científico, el cual mantenía en una aparente oposición elementos como ciencia y poética, realidad y ficción, sujeto y objeto, conocimiento y emoción, intuición y método, orden y desorden, en gran medida, debido a que desde el paradigma de la simplicidad, basado en el principio de identidad, resultaba imposible concebir un término medio que nos permita encontrar una mayor proximidad entre los discursos teatral y textual de la realidad histórica. Por ello, encontramos en el paradigma de la complejidad y la metodología transdisciplinaria, una forma de emprender nuestra investigación: con el reconocimiento de diferentes niveles de realidad y de percepción, cada cual privilegiado por poetas dramáticos e investigadores académicos. La lógica del tercero incluido hace surgir en la noción de transhistoria, la construcción de una pasarela que, mediante la “acción”, nos permite un libre flujo entre los niveles de realidad y percepción propios de cada discurso histórico.

Palabras clave

(Transdisciplinarietà, complejidad, niveles de realidad, niveles de percepción, tercero incluido, historia, antihistoria, transhistoria).

ABSTRACT

This research project take as principal subject of study, the conception of History from the Mexican playwright, Rodolfo Usigli, who conceived the notion of Anti-History to refer to the construction of the poetic and verifiable analysis, during the theatre event. This difficult starts from the author's context, a mid-twentieth century, which is the period that he developed his conception of history, which was parallel to the official, academic and scientific view. Our main objective has been to find the relevance, both for the author's time as currently, the discussion between History and Anti-History, involving the classical problem of pairs of scientific knowledge, which remained in apparent opposition elements as science and poetry, fiction and reality, subject and object, knowledge and emotion, intuition and method, order and disorder, largely due to the paradigm of simplicity, based on the principle of identity, in which was impossible to conceive an average that allows us to find a closeness between theatrical and textual discourses of historical reality. Thus, we found in the paradigm of complexity and transdisciplinary methodology, a way to undertake our investigation with the recognition of different levels of reality and perception levels, each one of these favored by dramatic poets and academic researchers, the logic of the third included make raises the notion of Trans-History, the construction of a walkway that through the "action" allows us a free flow between the levels of reality and perception of each historic speech.

Key words

(Transdisciplinarity, complexity, levels of reality, levels of perception, third included, History, Anti-History, Trans-History).

A Luz

AGRADECIMIENTOS

En principio, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) puesto que de no ser por su interés, y por lo tanto, inversión, en el conocimiento, la presente investigación nunca se hubiese realizado. Al director de teatro Mauricio Jiménez, por quien leí por primera vez el *Prólogo a Corona de Sombra*, en uno de los ensayos con los que preparábamos la puesta en escena de esta primera pieza antihistórica, como un homenaje al dramaturgo en su onomástico. Texto que se mantuvo presente en mi pensamiento, durante las sesiones de historia de los programas de licenciatura y maestría, creando reflexiones que finalmente he venido a depositar en este trabajo. Al doctor José Ramón Alcántara Mejía y la doctora Teresa Bordons quienes le han dado un comprometido seguimiento a mi trabajo desde su gestación y de lo cual hoy es resultado la presente; igualmente a mi director Oscar Ávila, Cecilia Landa Fonseca y Domingo Adame. A este último, además, por acercarme a la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT) e incitarme a emprender una aventura transdisciplinaria, por medio del conocimiento de su metodología. A los compañeros de “Producciones Río Ayutla”: Benjamín Ortega y Bernabé Galicia, cuyo desinteresado afán por reflexionar sobre el arte más allá de los límites disciplinarios, guía nuestras acciones académicas y sociales. A docentes y compañeros de la Maestría en Estudios Históricos, especialmente a Pedro Armando Cabral con quien comparto un pasional entusiasmo por la investigación histórico-teatral. A docentes y estudiantes de la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana, por la cálida acogida en la hermosa ciudad de Xalapa, donde recibieron mi trabajo con gratitud. A la actriz Sherry Denis, al director de teatro Rubén Pires y el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) por su recibimiento en Buenos Aires, donde también pude dar a conocer mi investigación. A Orlando Schecker Román, director del Colegio Nacional de Danza Contemporánea, donde ahora soy profesor del área de historia. A Abelardo Rodríguez, incansable caminante del sinuoso sendero del teatro. A aquellos con quienes me he podido encontrar más allá de la convencional realidad inmediata, en la construcción ficticia del hecho escénico. Finalmente, a la comunidad teatral de Querétaro, México y el planeta que día a día experimentan el misterio de la historia a través de una fórmula artística hecha teatro.

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	1
Preámbulo.....	1
El fenómeno teatral: un problema para la historia.....	3
Categorías conceptuales	11
Metodología transdisciplinaria	14
Desarrollo temático.....	16
CAPÍTULO I.....	26
RODOLFO USIGLI: EL PERSONAJE.....	26
1.1 - Introducción	26
1.2 - Ocaso del Porfiriato y nacimiento de Usigli	27
1.3 - Infancia y Revolución	31
1.4 - Hacia el nuevo teatro mexicano	35
1.5 - La Revolución sin maquillaje.....	39
1.6 – <i>El Gesticulador</i> : Una nueva mirada a la historia.....	43
1.7 - Teatro a término medio	47
1.8 – Testamento	51
1.9 - Recapitulación.....	55
CAPITULO II.....	57
<i>CORONA DE SOMBRA</i> : PRIMERA PIEZA ANTIHISTÓRICA	57
2.1 - Introducción	57
2.2 - La mexicanización de Maximiliano	58
2.3 – Más allá del texto.....	63
2.4 - Historia efectiva y afectiva.....	66
2.5 - Belleza y verdad.....	70
2.6 - Historia fractal.....	74
2.7 - Recapitulación.....	78
CAPÍTULO III	80
<i>CORONA DE FUEGO</i> : EL CANON DE LA TRAGEDIA EN MÉXICO	80
3.1 - Introducción	80
3.2 - La Conquista en la ficción histórica nacional.	84
3.3 - El sentido de “ser americano”	88
3.4 - La conformación del héroe azteca.....	92
3.5 - Fraude contra la institución del teatro	95

3.6 - Principales binomios del teatro moderno	99
3.7 - Recapitulación	103
CAPÍTULO IV	107
<i>CORONA DE LUZ: HACIA LA TRANSHISTORIA</i>	107
4.1 - Introducción	107
4.2.- La fenomenología de lo sagrado	109
4.3 - Diversión y comedia.....	113
4.4 - Antiteatros y superexcrecencias	117
4.5 - Entre la historia y el teatro	121
4.6 - Diálogo con la historia	125
4.7.- Recapitulación.....	130
CONCLUSIONES	134
ABREVIATURAS	141
BIBLIOGRAFÍA	141

INTRODUCCIÓN

Preámbulo

En el año de 1943, Rodolfo Usigli Wainer escribió el *Prólogo a Corona de sombra*, en el que hacía una crítica, en un nivel superficial, a la historiografía de su época y proponiendo la “antihistoria”, bajo la consideración de que: “hay muchas cosas que poner en su punto, y la poesía [dramática] es probablemente lo único que puede hacerlo” (Usigli, 2010, p. 5). Aludiendo, en un nivel más profundo, a una sabiduría propia del teatro, que poco tiene que ver con la discursividad racionalista. Una propuesta de teatro histórico que podemos rastrear en su pensamiento desde cinco años atrás, cuando compuso *El Gesticulador: pieza para demagogos*, en la que trató el tema de la identidad nacional y la ficción histórica. Durante el periodo en que Usigli desarrolló su concepción de antihistoria, algunos historiadores integrarían en sus discursos teóricos, metodológicos y de análisis, elementos a los que el dramaturgo se refirió como propiamente antihistóricos. En la actualidad los estudios históricos son más abiertos, inclusivos y menos encasillados en los criterios clásicos que definían sus límites disciplinarios. Por esto creemos que es importante emprender una investigación del pensamiento sobre la historia, generado paradójicamente, fuera de los márgenes de la historia dentro de los que se le pretendió delimitar. La propuesta del dramaturgo es una crítica a la forma más simplificada de historia, por el modelo positivista.

Lo trascendente de la antihistoria ha sido muy significativa para el desarrollo del arte dramático en nuestro país, podríamos decir que es una tradición en el tratamiento de los temas históricos. A ella se han avocado muy reconocidos dramaturgos mexicanos como Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Elena Garro, Jorge Ibargüengoitia, Vicente Leñero, Oscar Liera, Mauricio Jiménez, Juan Tovar, Jaime Chabaud y Flavio Gonzáles Mello. Autores dramáticos que de ninguna manera pudieron haber pasado impunemente por un tema histórico, sin tener en cuenta la visión antihistórica de Usigli. En el proceso de creación escénica es muy importante la investigación para abordar teatralmente algún tema histórico, y una de las motivaciones de este trabajo es que, más allá de que se considere la

obra dramática o el fenómeno teatral como un documento válido para la historia, que se reconozca el discurso histórico-teatral (literario, visual y corporal) como parte de la historiografía. Cabe mencionar que sobre nuestro autor y *Las Coronas* hay muchísimos estudios, que resultaría copioso e innecesario mencionar aquí, aunque, se retoman a lo largo del texto aquellos que consideramos pertinentes y son comentados a pie de página.

Sin duda, el territorio en el que ya nos hemos adentrado tiene señales de advertencia y alambres de púas, en el que parecería mejor marchar con un pie por la historia y con el otro por el teatro, siguiendo el principio matemático de que dos líneas paralelas nunca se cruzan. En este binomio de amor y odio, esta relación en tensión y pasión, de la que el mismo Usigli ya nos había advertido que nadie puede ser fiel a Dios y al Diablo al mismo tiempo. De antemano, asumimos que se trata de una investigación desafiante, de una aventura en la que trataremos de dejarnos conducir por la metodología transdisciplinaria, con la que esperamos ser congruentes, para encontrar una comprensión más amplia e inclusiva. Se trata del mismo problema dicotómico entre ciencia y arte que se ha mantenido en las entrañas de nuestra civilización como lo más contradictorio y antitético de la cultura; que se ha podido sobrellevar en discreción al ver la ciencia a través de la óptica del artista, y viceversa, al pretender descifrar los misterios del arte con fórmulas científicas. Pero, es miedo, evasión o ironía, cuando no intenta desocultar una sabiduría más profunda y problemática, que se esconde en la inteligibilidad fragmentaria y logra perfeccionarse en un estado de contraposición y duplicidad con los discursos racional y poético.

Nuestra propuesta implica un doble desafío, el primero es salirnos de la historia para comprender cómo desde el teatro se experimenta otra forma construir el tiempo histórico; el segundo es salirnos del teatro para trasladarlo al territorio de la abstracción histórica, donde se vuelve anti-teatro, o transteatralidad de acuerdo al término de Domingo Adame (2009). Entonces, encontramos pertinente el insertar nuestra investigación en el “paradigma de la complejidad”, ya que nos parece insuficiente movernos en los códigos internos de nuestra propia disciplina, pues compartimos la idea de que la historia no puede cumplir su fin en sí misma, cuando lo que pretendemos explicar, el proceso humano mismo, está fuera de ella. Por eso el punto de vista desde donde se aborda la presente investigación histórica, se ha

resuelto como transdisciplinario. De allí que consideramos que el teatro, como objeto de estudio histórico, no se puede comprender con una mirada externa y ajena; así que, pretendemos algo más que la predecible tarea de contribuir a la Historia del Teatro Universal, porque pensamos que el teatro no es historiable; tampoco creemos posible teatralizar la historia, porque compartimos la idea de que el teatro es siempre presente y efímero. Buscamos, como ha dicho Jorge Dubatti: “el desentrañamiento de todo aquello que el teatro dice saber” (2005, p. 10).

En una contradicción tan evidente como lo es la historia y antihistoria, encontramos un espacio muy fecundo que nos permite penetrar en la complejidad de la realidad; como una invitación a caminar por un pasillo de espejos encontrados, de paradojas infinitas que nos revelan la multiplicidad de los rostros de nuestro pensamiento. En primera instancia las disciplinas de teatro e historia, parecen repelerse por un error ontológico, pero que desde un punto de vista complementario, observamos dos nociones inseparables. La atracción que nos provoca e interesa, es precisamente esta necesaria categorización restrictiva, la que nos parece cantera de conocimientos infinitos. Con esta manera de inter-relacionar la fenomenología histórica y teatral, desde la lógica de la alteridad, queremos insertar fisuras en la base del conocimiento disciplinario, en su ontología, para que de acuerdo a la lógica del *tercero incluido* podamos marchar más allá de las alternativas ordinarias. Conectar dos visiones sobre el tiempo histórico que desde la lógica matemática, privilegiada por el paradigma clásico, resultarían antagónicas; pero que al abordarlos en su complejidad y con un propósito incluyente, resultarían mutuamente inseparables; una comprensión que nos permitiría aludir a aquella sabiduría inscripta en la experiencia del efímero instante escénico, y así, generar un conocimiento que plantee la reorganización de aquella “cadena de conocimientos” que hemos llamado ciencia, sin incurrir en la complicación, reducción o confusión.

El fenómeno teatral: un problema para la historia.

Ahora, debemos hacernos la necesaria pregunta de: ¿por qué consideramos que el estudio que hemos emprendido concierne a la historia? De ninguna manera creemos que sea una cuestión exclusiva de la historia. Los intercambios en las ciencias sociales durante siglo XX

ha hecho mucho por difuminar las rígidas fronteras disciplinarias y su modo particular de proceder ante las actividades humanas. En la búsqueda de un conocimiento más completo, la historia ha encontrado herramientas muy pertinentes y efectivas en modelos originados en otras áreas, por ejemplo: la psicología ha influido mucho en el estudio de las mentalidades e imaginarios; la sociología en el estudio de las estructuras y los sistemas; la antropología en el estudio de la vida cotidiana y la cultura; además las visiones interdisciplinarias y multidisciplinarias, que se nos presentan como un reto para plantear nuevos conocimientos desde ópticas más amplias. En esta ocasión decidimos utilizar la “metodología transdisciplinaria” propuesta por Basarab Nicolescu (2002), puesto que vemos en ella un modelo coherente para abordar la complejidad de nuestro tema de estudio; una metodología que trata de siempre encontrar relaciones, re-ligar los conocimientos fragmentados, principalmente discursos opuestos. Además de que nos permite intervenir vivencialmente en nuestras investigaciones desde las distintas dimensiones de nuestro ser. Sin lugar a dudas, se trata de un método más rico que el que nos pueden ofrecer las disciplinas desde sí mismas.

Ahora bien, lo que nos interesa investigar históricamente del teatro, desde una perspectiva histórica, es precisamente la concepción de la historia que se ha construido en la teoría del teatro. Un problema como este resulta muy sugerente cuando nos permite distanciarnos de la idea que hemos construido de “nosotros mismos”, entre los márgenes de una disciplina. Nos permite mirarnos del otro lado del espejo, descubrir el “punto ciego” del historiador. Lo que de alguna manera esto significaría objetivarnos para reconocer nuestra subjetividad. Dice Edgar Morin que “es el teatro, el único teatro donde el conjunto del proceso del mundo tiene lugar” (2003, p. 68). Cuando Usigli pone a la historia y al historiador como objetos de conocimiento teatral en el espacio de la representación escénica, se potencializa la dimensión epistemológica de la historia, se vuelve auto-referencial, auto-crítica y auto-reflexiva; convierte a los clásicos métodos de generar conocimiento histórico y al oficio del historiador en objetos de conocimiento teatral, estableciendo un meta-punto de vista complementario. Una mirada que descubre que cuando una disciplina pretende ser autosuficiente, resulta insuficiente y ciega; entonces, es una ilusión pensar que la historia puede retener a la fenomenología y la complejidad

histórica en su propio discurso o en su concepto de historia. Por eso, hemos decidido que nuestra investigación se inserte en los estudios históricos, del mismo modo en que reclame estar fuera de ellos.

La concepción que una época tiene de su historia es lo que aquí nos interesa, y lo consideramos importante porque alude a un determinado sistema de ideas y juicios sobre el conocimiento formal y oficial. Dicha concepción es fundamental para comprender la manera en que se construye un mundo y se establece el *ser* histórico del hombre. El discurso que criticó Usigli fue el del modelo revolucionario mexicano, que retomó el periplo completo elaborado por Vicente Riva Palacio en *México a través de los siglos* y que fue construido con la influencia del cientificismo decimonónico: un relato con un devenir unilineal, ascendente, progresista y optimista. Una versión directamente legitimadora de aquellos regimenes de gobierno e indirectamente justificadora del sistema mundial industrial y sus modos de intercambio comercial. Un modelo interesado en simplificar y reducir la realidad a la objetivación empirista, a las operaciones eficientes, pragmáticas, programáticas y tecnocientíficas, aportando a la fragmentación mundial por nacionalismos. Un periplo maniqueo guiado por la flecha de la modernización de México, que en los dramas de Usigli se desarticula y se pone de manifiesto en su inconsistencia, relatividad, carácter ficticio y suerte de azar, de que está hecha; develando los pilares de aquella realidad mexicana construida y establecida.

Desde la propuesta de teatralizar el pasado nacional, redimensionamos la realidad histórica mexicana haciendo aparecer la “gran paradoja”; abriendo un pasaje al meta-espacio de la ciencia-ficción, donde la historia desnuda su incertidumbre, donde pierde su rostro, sus apriorismos y su gobierno para hacerse más verdadera y recobrar su esencia. Una propuesta que nos devuelve al misterio del conocimiento humano y natural, al elogio de las proyecciones ficticias del mundo. Considerando, lo que ha mencionado Morin de que no existe, biológicamente, algún dispositivo en el cerebro que nos permita distinguir lo real de lo imaginario, resultaría importante retomar que la antihistoria privilegia el carácter imaginario de la realidad histórica. La que no pudo haber sido concebida sin la historia bien establecida en el paradigma de la simplicidad, que ordena los hechos en el universo

materialista y con la domesticación del tiempo en una cronología. Una visión que al proclamarse como científica, tuvo que camuflar sus contradicciones, y excluir los otros discursos que la componen, como el visual; reprimir sus anhelos artísticos, omitir los espacios ambiguos, su instinto indagador y la sabiduría de su misticismo. Así, ajustarse al molde de cosificación de “lo humano”, que como consecuencia se ha diseccionado, ideologizado, fragmentado, manipulado y explotado, en deterioro de su ser interior.

Como hombre de teatro, nuestro autor dedicó su vida a proteger el teatro de su propio fantasma: la parodia. Desde la conciencia del carácter representativo que el hombre tiene de su mundo, donde el don del teatro consiste en permitir un flujo a una ficción construida, situada más allá de la realidad establecida, prosaica, inmediata y cotidiana. He ahí su gran contribución a la dimensionar el ser interior del hombre: su código discreto, silencioso y oculto, que va más allá de la convencional gratitud recíproca que se formaliza al cerrarse el círculo de la representación, tras la caída del telón. En la fenomenología del teatro, cuando éste logra su estado de arte, hay equivalencia y proporcionalidad entre lo que se ofrece y lo que se recibe. Para Jacques Derrida, la condición para que algo sea un “don”, que pensamos que es el fenómeno teatral, es que no puede ser reapropiado por la gratificación o la compensación, explicaba el autor: “si digo, estoy dándote algo, estoy cancelando el don” (2009, p. 30). Por eso el misterio del actor de teatro esta en que su arte sea secreto y lo encuentra cuando se descubre en la justa retribución, más allá del cálculo racional y del propietario círculo de la gratitud. En su fenomenología y complejidad se repliega en sí mismo y no hay crítica, crónica o historia que lo contenga; sacar al teatro del teatro, incluso pretender estudiarlo y objetivarlo es caer en el antiteatro.

Luego, observamos en esta contradicción de teatro e historia una relación en tensión que habilita nuestra aventura que llamaremos trans-histórica. Fernando del Toro ha mencionado la imposibilidad de hablar de teatralidad en términos transhistóricos, ya que el teatro siempre se circunscribe a una época para adquirir una forma (Adame, 2005, p. 46). Se trata de una paradoja que nos permite ver en la teatralización distintas maneras de representar el mundo, partiendo de un firme piso de realidad, establecido en una época y lugar dados y respectivo de un grupo humano en particular, de un sistema de prácticas

sociales y creencias; de las cuales se construyen representaciones orientando cierta intencionalidad y con plena conciencia de causa. De ahí que la *poética* en el teatro sea uno de los más sofisticados modos de comprender lo real y darle un sentido, significarle y construirle. Jean Duvignaud decía en la década de los sesenta que al trabajar el teatro como objeto de estudio, estaríamos trabajando indudablemente con una parte del conocimiento, en la medida en que un drama implica una interrogación al mundo, a Dios, a la sociedad y al hombre (Duvignaud, 1960, p. 40). El análisis de los textos de Usigli nos permite apreciar parte de ese mundo que habitó, el país en el que nació por azar y los grupos sociales con que se involucró, así como la teatralización de la realidad que percibió y dejó plasmada a lo largo de su obra.

El teatro de Usigli es una muestra de que la poética es un canal de acceso a la esencia del *ser* humano, una manera de encontrar alguna verdad intuida y materializarla como estética escénica. Un resultado de la habilidad técnica de su creador y necesidades expresivas, que con su lenguaje metafórico trasciende la apariencia de lo que dice para recorrer los laberintos y profundidades del alma humana. Su sentido metafórico y teatral, remite a una cultura profunda desde las acciones escénicas que tejen una realidad significativa e irreductible a su interpretación literal. Una actividad colectiva y cognitiva que involucra la totalidad del ser, y al hacerlo construye un conocimiento *poético*; históricamente rico e *infantil*; que precede y trasciende el conocimiento conceptual, civilizado, verbal y filosófico (Alcántara, 2002, pp. 13-28). Como elemento vivo y activo que tiene lugar en el pensamiento, cuerpo y alma; que se realiza como experiencia colectiva bajo la convención de una representación ficticia. Las cuales se sociabilizan estructurando realidades colectivas y organizaciones psicológicas individuales, que establecen sistemas de comunicación representacionales, los cuales se construyen y reconstruyen dinámicamente con el flujo y tránsito entre distintos niveles de realidad, encontrando en la ficción una de las modalidades con que el pensamiento construye poéticamente la historia y el mundo verdadero (Adame, 2009, pp. 74-78).

Durante la época moderna la visión científica le otorgó a la historia un sentido técnico, crítico y metodológico, dándole las formas de historia positivista, materialismo

histórico dialéctico e historicismo, los cuales fueron sus principales formas. Pero hacia el siglo XX la historia recuperó sus múltiples rostros: además de la historia su interés político, militar, social, económico y cultural, surgió la historia de las representaciones, de las ideologías, de las mentalidades, de lo imaginario, de lo simbólico y la historia de la historia o historiografía; con la consideración de que la historia también es una práctica social. Después de la Revolución Francesa y de la emergencia de los estados-nación como modelo político, el apriorismo patrio ha sido un canon para los historiadores, así como la dicotomía entre tradicional-moderno y la cronología. Concepciones que se han cuestionado, debatido y criticado mucho académicamente, pero que aún así han prevalecido y predominado en ese mismo ámbito. Modelos que a Herodoto le atribuyen paternidad, y que siguen su genealogía en la cultura occidental, que intermitentemente manifiestan sus imperecederos problemas como: la sintetización entre pasado y presente, el énfasis en el acontecimiento o en las permanencias, su función providencialista o predictiva, la correspondencia entre la historia vivida y su descripción, la domesticación del tiempo natural y el contraste entre tiempo social y tiempo vivo.

Una connotación en la concepción de la historia, que en el siglo XX ha llevado al extremo de proclamarla muerta. Incluso autores como Jacques Le Goff le han diagnosticado un estado de crisis como ciencia, enunciando el inabarcable crecimiento de su producción, los intercambios y contrabandos conceptuales y metodológicos con otras ciencias sociales, así como la aparición de nuevas realidades históricas respectivas a diferentes grupos (Le Goff, 2005, p. 18). Por otro lado, haciendo frente a esta condición, algunos teóricos de la historia han encontrado en la trama de la poesía dramática un modo de configurar e integrar un relato histórico integral, de acontecimientos múltiples, que se unifica en la acción total de lo diverso y que establece un vínculo entre explicación y comprensión (Ricoeur, 2009, p. 32). En las últimas décadas el concepto de *mímesis*, que durante mucho tiempo se tradujo como imitación, ha renacido para generar un conocimiento científico más directo y sensual con la naturaleza, la sociedad y el hombre. Una noción que nos ayuda a re-significar nuestra percepción habitual del tiempo, ese concepto escurridizo que se ha domado en la escritura, pero que se libera y re-encuentra en la desbordante complejidad de la paradoja del juego en el tiempo escénico. La antihistoria

concebida como discurso teatral, busca darle al pasado una interpretación propia de su lenguaje, haciendo aparecer un nuevo sentido histórico, que manifiesta su sabiduría desde las estructuras superficial y profunda que la conforman.

El desarrollo de la noción de antihistoria en el pensamiento de Usigli se ubica entre las décadas de 1940 y 1960, periodo en que estuvo muy presente un conjunto sólido de ideas establecidas como un régimen del saber o un sistema de discursividad que definía las posibilidades e imposibilidades enunciativas; una construcción y transformación de frases que regulaba la aparición y pertinencia de los enunciados científicos. Recordemos que es la época en que el Círculo de Viena se estableció como tribunal supremo de la ciencia, entorno al que se congregó el grupo de los positivistas lógicos. Un régimen que limitó el lenguaje científico y significativo a proposiciones matemáticas. Condición que degradaba el conocimiento generado en las áreas sociales, con respecto al de las ciencias naturales. Puesto que con un lenguaje así, su lógica las encerraba en una discursividad tautológica y silogística. Basándose en el principio de verificación, la historia se alineó al afán de objetividad haciendo un culto al documento y optando por una prosa realista: relegando el lenguaje simbólico. Pero, también, es la época en que aparecieron las *Investigaciones filosóficas* de Ludwik Wittgenstein (1992), haciendo una crítica a la arbitrariedad del Círculo de Viena, mostrando el sentido abierto del lenguaje científico al señalar las distintas regiones de los juegos lingüísticos en los que cada cual establece sus propias reglas y apriorismos. Un contexto de contrapuntos en que se ubica la posición *poética* de Usigli al introducir una nueva categoría taxonómica y aludir con ello a aquel régimen que evidentemente privilegia el lenguaje como principal configurador de la realidad.

La poesía desoculta entre y más allá de sus líneas, las creencias de una colectividad, reveladas en la comprensión de sus metáforas llenas de silencios. Por eso, es el mutis el abismo en el que hay que hurgar para encontrar un estado de la humanidad más complejo, y el teatro es un medio para eso. En la escena la semántica vuelve a ser sólo mántica, su carácter presencial redimensiona las palabras, y la historia vuelve a ser necesidad humana primaria; una extensión de la memoria que ocupa un lugar en el cerebro para afirmar al hombre en lo que le es dado percibir, organizar y estructurar; habitar una realidad y darle

sentido a su vida. Lo que nos lleva a considerar que el teatro, tal vez fue la primera forma de representar la historia y transmitirla como conocimiento. Entonces, encontramos en los dramas de Usigli, indicadores que nos ayudan a comprender el estado del conocimiento académico, científico y de las ideas del periodo histórico en que apareció su noción de antihistoria. Abordar a esta destacada personalidad de teatro resulta muy importante para comprender cómo se representan bajo los cánones de la ficción, tanto las estructuras sociales como las condiciones de existencia humana, afirmándose en la representación ceremonial de sus propios hábitos.

Atendiendo lo anterior, el objetivo general del proyecto consiste en reflexionar sobre la visión de historia en *Las Coronas*, buscando problematizar el binomio clásico entre ciencia y poética; la antitética relación entre la disciplina de la historia y su teatralización como antihistoria. Penetrar en el paradigma de la complejidad, mediante un punto de vista transdisciplinario. De este propósito desprendemos algunos objetivos particulares que consisten en:

- 1) Ubicar y exponer el paradigma en que resultó pertinente la propuesta antihistórica.
- 2) Contextualizar la vida del autor en su dimensión social, cultural, política e ideológica.
- 3) Identificar y exponer el discurso oficial de la historia de su época y la manera en que el autor imprime su propia visión.
- 4) Analizar las referencias con que Usigli construye su interpretación de la historia, y de allí, desentrañar el por qué quiere darle un sentido antihistórico.
- 5) Identificar los elementos teóricos de la antihistoria que resultan trascendentes y pueden ser retomados por un nuevo modelo de historia, que se inserte en el paradigma de la complejidad.
- 6) Identificar las variantes propias de la concepción de “antihistoria” concernientes al periodo de cada *Corona*.

Lo que buscamos probar en esta investigación, y que hemos sostenido como hipótesis, es que paradójicamente el teatro antihistórico de Usigli es a su vez ahistórico e histórico: no

atiende problemáticas exclusivas de alguna época específica o de algún personaje histórico, sino problemas humanos generales; al tiempo que recrea atmósferas, situaciones y retoma personajes históricos reales, dotándolos de actualidad al hacerlos complejos y multidimensionales. Al insertar esta nueva categoría taxonómica, nuestro dramaturgo habilitó un canal que permitiría el libre flujo entre dos discursos lógicos que parecían antagónicos, como lo fueron el simbólico (poético) y el racional-matemático (científico); con ello logró redimensionar la historia en sus múltiples discursos, que inmersa en el paradigma científico clásico se construía y debatía principalmente en el tejido textual de la realidad y en la dinámica interna de su propia disciplina. Al elevar a la historia a un nivel poético y artístico por medio de una fórmula estética hecha realismo, Usigli presentó una imagen más acabada de la realidad que la que pudiera construir la propia disciplina de la historia, puesto que aún se realizaba con los preceptos del positivismo decimonónico.

Finalmente, re-valoramos la trilogía antihistórica por permitirnos habitar poéticamente nuestra historia nacional. Lo cual no consideramos un mérito de Usigli, sino como una donación. Compartimos la idea de que la poesía es el fundamento de la historia, la instauración de lo permanente, el lenguaje primitivo de un pueblo históricamente vivo. Nombrar aquella presencia intuida, una parte del *ser*, instaurarle y hacerle público. Aunque en primera instancia parecería que el teatro y la poesía son juego, y que sin duda lo son porque reúnen a los hombres; más, eso no significa que haga al hombre olvidarse de sí mismo, más bien les permite reconocerse en la reunión, que es la base de su existencia. Esa es la claridad del poeta dramático en las tinieblas, que nos afianza en un piso más firme, sólido y serio. La teatralización de la Historia de México a través de una fórmula realista, le permitió a Usigli, confirmar y afirmar a la nación mexicana en la modernidad desde las dimensiones político, material y espiritual.

Categorías conceptuales

Para contemplar la mirada poética de nuestro autor, más que en las palabras, la atención de una investigación transdisciplinaria debiera ponerse en el *silencio* interior, lo que está antes de la palabra; ejercicio que nos permite llevar el pensamiento de su modalidad habitual a un estado extraordinario. Las culturas e idiomas son residuos del silencio; entre las palabras y

tras ellas hay una zona insospechadamente rica de sensaciones y discursos alternativos. Entre palabra y palabra hay sentimientos, esperanzas, sueños, miedos e interrogaciones a la vida, abismos trans-culturales que oculta el habla cotidiana. Fenómeno que debemos tener presente al abordar como tema de estudio una experiencia irreductible a cualquier intento de teorización, como hemos dicho que es el teatro, y la riqueza que nos brinda al expresar lo no dicho y jamás pensado en sus silencios poéticos. Ese espacio infinito más allá de lo pronunciable que Michel Camus ha llamado *luminosa ignorancia* en su paradigma de la *transpoesía* (Camus, 2000). Una estancia en la orilla del abismo y del conocimiento medible, donde confluyen niveles de realidad y niveles de percepción.

Debemos enunciar que las investigaciones transdisciplinarias aún son novedosas en el ámbito académico, a pesar de que se vienen realizando y promoviendo desde hace aproximadamente tres décadas. Más, el uso teórico que han venido desarrollando en sus términos clave, ha permitido precisar su significado y establecer una terminología en un marco teórico, lo que nos ha permitido distinguirlos de aquellos que utilizamos con un sentido habitual y deliberado. Hemos dicho que aquí partimos del *Manifiesto transdisciplinario* donde se nos expone claramente la metodología transdisciplinaria; además de que retomamos las puntualizaciones hechas por aquellos quienes se han ocupado en explicar con claridad las características de los términos, su epistemología, axiología y tipo de racionalidad (Campirán, 2005, pp. 11-17). De todo esto retomamos la categorización de algunos términos que a continuación se exponen para evitar incurrir en discursos falaces.

La *transdisciplinarietà* es una visión, un punto de vista utilizado para acceder a la *complejidad* del conocimiento, desde donde se observa, comprende, argumenta y explica la realidad. También es una *actitud* que solicita apertura, tolerancia y rigor, además de que requiere cierta *habilidad* para generar conocimientos con objetivos integradores, para relacionar conocimientos, seguir nombrando y re-descubriendo el mundo; principalmente, esta actitud tiene que ver con un sentimiento de humildad ante lo real y la realidad; aceptar con incertidumbre que sólo hemos podido nombrar pequeñas zonas de lo real, las que no podemos sujetar a un simple sistema de orden o de caos. Se trata de una invitación a

experimentar aventuras intelectuales, de intimar con la naturaleza física y humana, conociendo y experimentando (Morin, 2003, pp. 9-19). La complejidad conforma una teoría del conocimiento, una epistemología, un sistema de creencias con axiomas lógicos y ontológicos. En su axioma epistemológico, la acción de *complejizar* es re-ligar las concepciones fragmentadoras de lo real, que muchas veces serán contradictorias, complementarias, lineales o circulares.

Ontológicamente la transdisciplinariedad parte de reconocer la existencia de diferentes *niveles de realidad*, en los que operan lógicas distintas, esto nos permite comprender la convivencia *multidimensional* en que habitan los sujetos y objetos que conforman lo *real*. Tras este planteamiento se revalora la función del instinto, la intuición, sensibilidad, imaginación y corporalidad en la comprensión, producción y transmisión de los conocimientos, para encontrar la verticalidad cósmica que nos permite habitar plenamente en los diferentes niveles de realidad como seres complejos o *homo-complexus* de acuerdo a la terminología moriniana. La *realidad* es una construcción individual o colectiva que se refiere a lo *real* y que paradójicamente permite e impide conocerle (Adame, 2009, p. 70). Es aquello que podemos conocer de lo *real* que establece sus propias leyes y lógica; una resistencia que significa lo *real*, lo cual por definición está velado para el hombre, quien no sólo ha pretendido conocerle, sino conquistarlo. Más, existe un nivel de contacto en profundidad, conocida como zona de *no-resistencia* o zona de lo *sagrado* donde se experimenta la *no-separabilidad*. Domingo Adame explica estos *niveles de realidad* como “conjunto[s] de sistemas invariantes a la acción de un número de leyes generales” (*Ibidem*).

La visión transdisciplinaria no ofrece fórmulas, ni mucho menos constituye una doctrina. Pero, en su axioma lógico la manera de sostener la orientación en la complejidad y de procurar no caer en una teoría plena o cerrada, es mediante el axioma del *tercero incluido*; un punto medio que abre el paso de un nivel de realidad a otro, de un código a otro, liberando un flujo entre los niveles de realidad del objeto y los niveles de percepción del sujeto. Haciendo un ejemplo en el campo de la historia: si en la comprensión clásica la lógica es que X (historiador) interpreta a Y (testimonio) para que Z lo lea; entonces debe

afirmarse que X, Y y Z coexisten bajo el principio de interdependencia; lo cual no pudo ser comprendido por el lenguaje racional o matemático, que ha predominado en el paradigma clásico de la ciencia y ha marginado el lenguaje simbólico, desde donde es posible entender la inserción de un tercero y de la contradicción; se trata de un axioma de inclusión como fuente de conocimiento, una lógica que procura la comprensión entre sujeto-objeto.

Metodología transdisciplinaria

Es una propuesta que busca transgredir las clásicas definiciones disciplinarias y transitar la multi, pluri e interdisciplinaria. Conduciéndonos más allá de los límites de comprensión nacional, dogmática, religiosa, ideológica y de género. Hemos dicho que desde hace aproximadamente tres décadas, han aparecido los investigadores transdisciplinarios para re-encantar el mundo y marchar hacia la resurrección del sujeto. Después del anunciado fin de la Historia, la muerte de Dios y del hombre; en plena era del vacío, del imperio de lo efímero, de realidades virtuales, trasmutaciones biogenéticas, de la coexistencia económica confort-miseria y la posible desmortalidad del humano. Hemos decidido ponernos en transición, revalorar la importancia del instinto y la intuición para aprehender y comprender aquello que había permanecido *oculto* entre los tratados eruditos, artísticos y poéticos. Concebir una nueva historia, devolverle su esencia, hacer del historiador un indigente del tiempo, un lector de los signos de los dioses y la voz del pueblo. Ponerlo en el lugar del poeta que está *entre* los dioses y el pueblo.

La esperanza que encausa la transdisciplinaria está dirigida a superar los límites del lenguaje hermético y matemático por la amplitud del lenguaje poético, y con ello, reencontrarnos con la naturaleza mimética y orgánica de las palabras, que se afianza en fundamentos más firmes. Mientras que se había marginado todo conocimiento subjetivo e imaginativo a un grado inferior y edificando una pirámide hegemónica de disciplinas en cuya cima reinaba la física; allí debían darse los cambios para transitar a un nuevo paradigma. En mucho influyó la belleza estética, clara y simplificadora del modelo clásico para que se adoptase un lenguaje realista-objetivo y matemático, postulado como expresión de orden, ley y razón; de medida en contra de lo desmedido. Un paradigma que sometió a la historia a leyes objetivas, determinismos y esencialismos que hacían tabula rasa del pasado;

que sobre el presente proyectaba sus imágenes de sociedad ideal para imponerle condiciones planteadas como humanamente iniciales, excluyendo y marginando otras formas de pensamiento que se habían desarrollado en múltiples culturas alrededor del mundo, como códigos y discursos en otras áreas del conocimiento.

La metodología transdisciplinaria nos invita a explorar la historia de otra forma; una que nos sirva para reconocernos repensando nuestra vida social, personal y espiritual. Sin dejarnos con la impresión de que estamos generando un conocimiento sospechoso por sus connotaciones mágicas, religiosas o místicas. Si es un hecho que en el nivel microfísico la flecha del tiempo no es predictiva como en el nivel macrofísico, no hay por que privilegiar la causalidad lógica en los procesos históricos, puesto que el comportamiento social es complejo y no predictivo, así como los fenómenos meteorológicos. Para Nicolescu, ningún filósofo ha podido definir el tiempo que mientras espera ser, es y deja de ser, y que para ser, marca una tendencia a no ser; por lo tanto “el tiempo presente contiene en sí mismo el pasado y el porvenir, no siendo ni pasado ni porvenir” (Nicolescu, 2002 p. 103). De acuerdo a esto, el impacto de la transdisciplinaria en la historia puede ser muy poderoso, como lo fue la síntesis de Hegel que para los marxistas se trató de un medio para edificar el imperio soviético, el cual cayó en su propia lógica dialéctica, puesto que impedía la conciliación de los contrarios, por lo que el sistema tuvo que metamorfosearse desde sus contradicciones. Sin embargo, el tiempo en la lógica del tercero incluido implica la coexistencia del pasado, presente y futuro, la convivencia de las contradicciones, lo que nos conduce a un pensamiento histórico complejo.

Esta nueva visión nos impulsa a analizar de modo diferente al de la lógica clásica, descendiente del pensamiento de Aristóteles y de Francis Bacon, la cual ha estado muy arraigada en nuestras conciencias; en la que el principio de identidad no admite contradicción ni incluye un tercer término, por lo que se ha impuesto como un dogma de pensamiento que privilegia un nivel de realidad material. Tomando como ejemplo *El Gesticulador*, del que hablamos ampliamente en un apartado del segundo capítulo, podemos explicar la lógica del paradigma de la complejidad y el axioma del tercero incluido: la lógica clásica nos diría que el General César Rubio es el General César Rubio y

por lo tanto no pude ser el profesor César Rubio, mientras que en la propuesta de Usigli, el profesor César Rubio, en un momento dado, llega a ser el verdadero General César Rubio, lo cual es una contradicción de acuerdo a la lógica clásica, mientras que en la nueva lógica se afirma con validez. Pero, siendo teatral no puede verificarse a nivel del texto dramático, sino en la acción escénica en donde la pieza de Usigli cobra su dimensión poética, y por lo tanto, se experimenta en un nivel más profundo de la realidad, pues sería absurdo pensar que el profesor César Rubio es el General César Rubio en un nivel inmediato.

Es comprensible que esta situación engendre perplejidad y desconfianza, sin embargo, su intención es resolver las paradojas del paradigma clásico, y con ello, ampliar el campo de validez del conocimiento; atravesar con un método coherente las disciplinas que en apariencia son contradictorias y provocaban choques no sólo entre las ideas, sino entre los humanos. Si nos mantuviéramos privilegiando un solo nivel de realidad encontraríamos la tensión entre dos elementos contradictorios, entre el discurso histórico de la historia y el discurso antihistórico del teatro. Por lo que, para acceder al *tercero oculto* y con ello a otro nivel de realidad debemos encontrar el *tercero incluido* que nos permita comprender la no-contradicción de estos elementos, el cual es la *poética*, que en el teatro se encuentra en la *acción*, y se reproduce durante la escenificación teatral. La transición de una lógica a otra no se plantea de un modo inocente, sino que es consciente de sus implicaciones; es una lógica que no excluye, sino que incluye, puesto que la lógica clásica no admite sus propias contradicciones y crea oposiciones antagonistas y destructivas, que del nivel teórico se trasladaba al social, político, cultural y todas las áreas desde donde se observa y actúa en la realidad.

Desarrollo temático

Debido a la abundante bibliografía y biografías sobre Usigli, parecería innecesario partir de un primer capítulo en que describamos la vida de este dramaturgo. Sin embargo, nos ha parecido interesante llevar a cabo un ejercicio en el que podamos tejer la trama de la vida de Usigli desde los rasgos que reconocemos como autobiográficos o referenciales, y que hemos ido contrastando a lo largo de la lectura de sus obras, con algunos aspectos sociales y políticos que se relacionan directa o indirectamente. Ahora deviene la cuestión de ¿Qué

tan válida, como fuente histórica, puede ser una auto-descripción desde el plano ficticio? Obviamente que el autor tuvo que haber decidió entre optar por uno u otro acontecimiento o aspectos de su vida, quizás de manera arbitraria, del mismo modo en que a nosotros nos interesa exponer lo que realmente escribió, más no “lo que realmente pasó”, lo cual consideramos muy complicado, no complejo. Llevar a cabo la tarea de ir encontrando los desdoblamientos de la personalidad de Usigli, que ha querido plasmar en su obra, nos resulta significativo para ir adentrándonos en su pensamiento, en una parte de él propiamente literaria e íntima: su alter ego.

Desde el primer momento en que nos toca hacer referencia a nuestro dramaturgo, incluso desde una mirada biográfica clásica, en su nacimiento, se puede abordar el acontecimiento desde múltiples niveles y llevarnos a distintos lugares. Consideramos aspectos como: que era hijo de inmigrantes europeos que se estaban estableciendo en México; el periodo de transición en algunas regiones de Europa que se estaban industrializando y creando ciudadanos libres, democráticos y pobres; las políticas de inmigración en México que objetivaban el imaginario de que el ingenio de los europeos y su maquinaria harían de México una nación moderna, más productiva y mejor; la tolerancia religiosa que el pueblo mexicano le concedía en especial a los italianos por compartir el catolicismo. Un nacimiento en el que se vuelve a cruzar la historia de América y Europa, en un espacio y tiempo de tensiones y resistencias entre lo moderno y lo tradicional, entre el crecimiento y la desigualdad, en la contradictoria condición del pueblo mexicano colocado en jaque bajo el diseño de la modernidad ilustrada. Una contradicción que nos ayuda a comprender y reflexionar sobre la vida del padre del teatro moderno mexicano que nació en México por “azar”.

Entre los rasgos de personalidad que nos ha decidido mostrar el autor, es muy significativo el de su estrabismo, que está muy presente en *Las madres* y *El caso Flores*. Debido a esa característica de nacimiento, desde muy temprana edad comenzó a desarrollar un entusiasta interés por la literatura en general, por las novelas policíacas y el teatro de títeres. Gusto que lo motivara en su juventud a acercarse a los círculos de teatro en la Ciudad de México y darse cuenta de que él allí tenía algo que aportar: una dinámica de la

que pudo hacer un diagnóstico y crear su propuesta por un teatro contemporáneo para México. Que desde con esta visión abordó el mundo para moverse entre los círculos sociales, intelectuales y políticos de su época, los cuales podemos conocer y exponer porque desfilan en sus piezas de teatro. Uno de los temas que más sobresalen en su teatro es el de la política mexicana, que es interesante en Usigli porque describe en profundidad los mecanismos y engranajes de su sistema; los motivos, impulsos, instintos y objetivos de los actores políticos de aquel régimen, con un atino como pocos escritores (poetas o científicos sociales) lo han podido hacer. Tal es el caso de su “Teatro impolítico” y su obra más reconocida: *El Gesticulador*.

El desarrollo de la propuesta teatral de Usigli pertenece a al periodo posrevolucionario y tiene un sentido histórico porque resulta de la teatralidad propia de esa época. Hasta ese momento nos resulta imposible pensar en su teatro en términos transhistóricos y ni siquiera antihistóricos. La serie de significaciones, interpretaciones y manipulaciones que el autor hace de la realidad para construir una ficción, están inseparablemente relacionadas; esta frontera corresponde a un espacio y lugar concreto, a un contexto dado. En la dimensión nacional observamos que se trata de la continuidad del proyecto político posrevolucionario, en que se alentó un programa social, cultural, político y económico nacionalista. Un periodo que surge en 1920, después de la Revolución. Tiene su auge entre 1940 y 1960, periodo que algunos historiadores han llamado de “consolidación” o “modernización” del Estado mexicano, y que sufre su decadencia entre 1960 y 1980. El ambiente discursivo de este periodo es el que finalmente afirma al fenómeno teatral en su contexto, le da un sentido histórico y hace válidas tales piezas de teatro como fuentes de la historia, tanto como cualquier otro documento.

El segundo capítulo corresponde al análisis de *Corona de sombra*, primer pieza antihistórica, que el autor escribió en 1943 como una crítica a la historia positivista que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX, desprendida del paradigma científicista clásico de la modernidad ilustrada que desplazaba la cultura de lo oral a lo escrito, y trajo como consecuencia un privilegio del conocimiento textual en las disciplinas sociales y humanas. En él, antes de abordar directamente la primer *Corona* retomamos la que para

muchos críticos y estudiosos de la obra de Usigli es la más significativa de sus piezas: *El Gesticulador*, y lo es en cuanto a que ella es el punto donde se cruzan los principales problemas que el autor va desarrollando en su a lo largo de su obra, como lo es el problema de la verdad, de la historia, la nación, la política y la identidad, además de que en ella se observa una estatura artística al grado de la tragedia clásica, pero que nuestro autor decidió llamar: *Pieza para demagogos* considerando que era imposible, aunque muchos autores lo hicieran, concebir una tragedia en la modernidad, en una época de incompatibilidad entre el discurso y los hechos. Situación sobre la que él mismo advierte que probablemente su teatro sea sólo demagogia, pero en todo caso sería “demagogia contra la demagogia”, o sea, la peor de las demagogias (TCIII, p. 639).

Al llevar a cabo nuestro análisis sobre el realismo histórico de Usigli, cuestionamos la cómoda clasificación en que se le ha encasillado de “dramaturgo realista”, la cual alude a un teatro que trata sobre la realidad mexicana, que es cierto, pero no sólo eso. Su concepción de realismo trasciende las fórmulas verbales lógico-matemáticas o silogismos, propios del modelo occidental y de la sociedad industrial moderna. Es un realismo que esta más allá de la ingenuidad o la ironía, en que habían caído los modelos científicistas, positivistas, materialistas e historicistas, para aspirar a la amplitud de la poética. Un realismo problema, no solución, que pone en cuestión las nociones que se han planteado como fijas e inamovibles en sus bases fundamentales. Que reivindica el instinto, la intuición, la imaginación y el sentido común como medios de producir conocimiento. Un realismo que en un primer momento juega a ser positivo e ingenuo al mostrarse como espejo fiel de la realidad objetiva, inmediata y material; que pasa a ser crítico cuando muestra sus contradicciones; que se hace analítico al falsear los apriorismos que sostienen y componen la realidad establecida; y que finalmente presenta una imagen de la realidad histórica más verdadera.

Encontramos como en la primera pieza antihistórica, nuestro autor marca enfáticamente un acento en optar por la comunicación oral como medio de transmisión histórica. En gran medida el prefijo “anti”, sugiere una actitud de resistencia contra una cultura basada en lo escrito y en la simplificación, contra una historia que pretende

objetivarse por documentos, pero que al cosificarse se vuelve inerte. Principalmente, con este concepto crítica el no reconocer el carácter metafórico de los textos, que dice más de lo que podría leerse a través de la correspondencia directa signo-referente o la relación palabra-cosa e inclusive de la causalidad local acción-reacción. Reconociendo la metáfora en los textos, podemos darles un significado, si no es así sólo lograríamos hacer tautologías; el paso directo entre referentes textuales, prescindiendo de la significación apropiada y personalizada, es sólo retórica. Así observamos como para nuestro autor no debe haber retórica en el teatro, ni siquiera literatura, sino acción, organicidad y vitalidad; para lo que él, como dramaturgo, ofrece textos escenificables en los que la metáfora es verificada en el efímero acontecimiento teatral. Abriendo el paso a una cultura de cosas percibidas que no pueden ser nombradas, al tejido teatral de la realidad.

Esta antihistoria de Usigli hoy es posible pensarla en términos trans-históricos de acuerdo a la propuesta de convivencia entre pasado, presente y futuro en un mismo horizonte. Esto queda expuesto en la misma ordenación de las tramas de la *Trilogía antihistórica* de nuestro autor, que como ya lo hemos dicho, en su estructura superficial se reconstruye la imagen fiel de la historia a través de una composición estética, lo que nos crea la ilusión de que así fue en realidad en el pasado, como su imagen acabada e incuestionable, pero que en su estructura profunda se supera esa ilusión para encontrarnos con aquellos rasgos que nos re-ligan a otros tiempos y nos confirman la pertenencia a ese pasado, porque aquellos rasgos están integrados en nuestro presente. Vemos como en la *Corona de sombra* subyace el tema de mantener una apariencia exterior de legalidad, mientras que en el interior, el juego de los intereses renueva el vicio del asesinato, una historia que se repite desde que México es México; para Usigli se trata de la historia sin fin de su país. Por ello reconoce en la Muerte de Maximiliano un gesto de humanismo, dignidad y heroísmo, en un personaje que paradójicamente no era mexicano.

La manera del autor en poetizar el fin del segundo imperio mexicano es resignificando la muerte de Maximiliano y la locura de Carlota. Esto lo logra cuestionando una visión maniquea de la historia, tomando un punto de vista complejo en el que no se haga un juicio sobre Maximiliano sino del hombre para el hombre. El personaje encargado

del dictamen es el historiador Erasmo Ramírez, quien después de escuchar los motivos de Carlota reinterpreta los hechos para emitir una sentencia más equilibrada en la que se consideren la ejemplaridad en la muerte del emperador para el descanso de Carlota que esta a punto de morir, la coherencia para una nación que esta construyendo su identidad histórica nacional, pero la posición que más pesa en la obra es la voz del pueblo, quien siempre decidirá cual es la historia que desea conservar y esa será la justa medida. Perspectivas que pudiéramos pensar que son contradictorias, pero que desde una mirada compleja comprendemos que son complementarias, algo que Peter Beardsell ha llamado justicia poética.

Corona de sombra es otra obra para la que su autor utiliza la nominación de pieza, para Luisa Josefina Hernández, se trata de la primera pieza didáctica mexicana. En esta obra, como en *El Gesticulador*, logramos reconocer un destino trágico para sus protagonistas en la muerte de Maximiliano y los sesenta años de locura de Carlota. Sin embargo, es hasta la *Corona de fuego* que nuestro autor se atreve a llamar tragedia una de sus obras, considerando que este género fue un fenómeno propio de la Grecia clásica. Probablemente si algún otro dramaturgo lo hubiera hecho, como seguramente pudo haber hecho muchos y pasar desapercibidos, el problema no hubiese tenido las dimensiones que tuvo y desatar la polémica en que el autor se vio envuelto. Como en el canon griego nuestro autor retomó el pasado heroico mexicano, su mitología o lo que algunos han llamado ficciones fundacionales o imaginarios colectivos, los cantos de su historia nacional, un tema en el que un pueblo se reconociera y participara activamente. De la historia nacional Usigli observó que la huella más profunda, viva e hiriente, que daba cohesión e identidad a su pueblo, había sido el acontecimiento de la Conquista.

Desde el canon de la tragedia, Usigli elaboró un modelo de héroe mexicano como un híbrido con las características propias del héroe de la tragedia griega y el héroe cristiano; en Cuauhtémoc encontró a un personaje con un carácter firme y sostenido, dispuesto a enfrentar el destino del águila que desciende, sin miedo; pero, también es un personaje que no ha desafiado a los dioses, ni cometido aquél error que lo condujera a su autodestrucción. Es semejante a Jesucristo, único héroe cristiano, que acepta su destino como un sacrificio

sin haber incurrido en el error alguno. Sin embargo, Jesucristo encuentra la reconciliación con Dios a través de la negociación por el paraíso, en una vida después de la muerte. Más, Cuauhtémoc asciende a un trono que ya ha sido derrocado, se convierte en Emperador de un pueblo diezmado, nunca goza de la prosperidad de un trono y de un pueblo, como sucede en algunos casos de tragedias griegas. Entre la mitología mexicana, Usigli encuentra en Cuauhtémoc aquel héroe de destino trágico, un personaje que en la propuesta de nuestro autor simboliza para el pueblo mexicano un anhelo de libertad y un sentimiento de arraigo a la tierra por la sangre india.

Entre la sangre india y el anhelo de liberación Usigli ubica el signo de *ser americano*, como el principal elemento constitutivo de identidad. Ubica en el acontecimiento de la Conquista de México Tenochtitlan por los españoles el hecho histórico más representativo porque en él se simboliza el choque entre dos mundos y el origen de un nuevo sistema mundial de interdependencia cultural y económica de todo el continente americano. En el relato histórico nacional se trata del acontecimiento fundador de la nación mexicana, al que se remete un sentimiento de pertenencia que justificaba la administración de la población de un territorio por un Estado. Cuando Usigli compuso esta tragedia, en México se había emprendido un proyecto cultural del Estado mexicano que exaltaba y glorificaba el pasado mexicano a través de grandes pinturas murales, de un programa educativo nacionalista, de promover el género literario de la novela de la revolución y otras acciones orientadas a fomentar el amor a la patria. En este movimiento Usigli propone elevar teatro nacional a la más alta y lograda expresión de la cultura universal: la tragedia desde su sentido verdadero, nacional y religioso.

Su aspiración lo llevó a enfrentarse contra el gran debate del teatro moderno: la tragedia. Puesto este fue un fenómeno que se dio en la que, para algunos filósofos como Nietzsche, fue la clase de hombres más hermosa y envidiada: los griegos. Pero, en el caso de los griegos la tragedia fue efecto de su condición de hombres, de su visión del mundo, de relación con la vida-muerte y forma de asumir su existencia; surgió como una necesidad de experimentar lo que es el “terror” en un acto ceremonial que fue adquiriendo una forma canónica. Una manifestación de la humanidad opuesta al hombre teórico y científico que

terminó con la visión trágica en la lógica dialéctica. Entonces ¿Cómo proponer una tragedia en la época de la ciencia? Cuando aún el teatro y los sistemas de actuación tienen aspiraciones científicas y desvirtúan en don del teatro. En una civilización que reprime y ridiculiza lo sublime. Para un público que quiere ver en el teatro la apariencia, la imitación y la falsedad, que se rehúsa a participar y enfrentarse con sus abismos interiores. Después de nuestras reflexiones, sostenemos nuestra intuición de que con la *Corona de fuego*, Usigli quería entregar el fuego a manos de los mexicanos, para conocer en qué medida le quemaba.

En el cuarto capítulo, referente a la *Corona de luz*, se aborda una discusión sobre la liturgia y el teatro, realidades respectivas a percepciones que pueden religarse por medio del fenómeno de la *comunión*, según Usigli, y con ello acceder a una zona más profunda del *ser* en la región de lo *sagrado*. Con esta tercera pieza antihistórica, Usigli vuelve al cuestionamiento sobre la modernidad contraponiendo ante los juicios de la razón los motivos de la fe, encontrando que entre ambos coincide la necesidad del milagro que es manifestación de una fuerza que los rebasa y que influye sobre las decisiones de los personajes históricos. No creemos infundada nuestra opinión de que el *ser ahí* del hombre o *Dasein* que enunció Heidegger, sea el hombre sobre el escenario, en la realidad sin fondo de la representación teatral. Heidegger deposita su confianza en la poesía, como forma nombrar, fundar y darle sentido al mundo (Xirau, 1990, p. 399). De este modo revaloramos la importancia en el desarrollo y mutación de la concepción antihistórica en Usigli, quien vuelve a incidir en el territorio de los historiadores para revelar una verdad más enigmática y compleja que la que nos pudieran ofrecer los hombres de Clio de aquella época. Para Usigli, la antihistoria puede dar cuenta del desarrollo histórico e interpretativo del mundo que se ha congregado en la unidad ságnica de un ícono que cifra la totalidad lumínica de la religiosidad mexicana. Por lo que el poeta deberá estar involucrado en todas sus dimensiones con el objeto, estableciendo una relación de mutuo habitarse.

Para Heidegger el arte era una manera de desentrañar la verdad de la cosa que subyace en su esencia, y con esto dignificarla y rescatar todo su valor. Una concepción fenomenológica que nos ha permitido observar que para aprehender la verdad, no basta con

conocer algo o representarlo, sino en situarse entre ello. Una verdad que no es un atributo de la ciencia o el conocimiento, sino un desocultamiento de la belleza que subyace en la forma alumbrada por el ser, y que no es relativa al gusto. La imagen de la virgen es una obra estética, no podría ser de otra forma, en la que se oculta el enigma de la continuidad mística del indio. El lugar del poeta esta entre los dioses y el pueblo; su trabajo consiste en descubrir la ley de los signos de los dioses y ser fiel voz del pueblo; elaborar una verdad representativa de su pueblo. Una fenomenología que remite la verdad del hombre en su región ontológica. Para Heidegger, la comprensión total de un ente, que en el caso de Usigli es el de la virgen, se debía contemplar en su *Dasein*, por lo que no es posible abordar un tema religioso vivo sin un honesto sentido religioso, el cual sólo se podría transgredir de forma estética, en los signos del arte, y con un amplio sentido *católico*.

En las reflexiones sobre *Corona de luz*, nuestro autor nos devuelve a nuestro problema principal: la discusión entre historia y antihistoria, pero ahora observando el movimiento histórico de la teoría de la historia que se encaminaba en la transición de la *techné* a la *poiesis*, pero dice que esa es una discusión en la que a él no le toca participar. Finalmente, a Usigli le gustaba decir y a nosotros citar, que “no alcanzamos conclusiones, las conclusiones nos alcanzan” (TCIII, p. 637). Al revisar su teatro antihistórico y reflexionar sobre él, desde un punto de vista transdisciplinario, nos hemos dado cuenta de cómo se ha venido degradando la contradicción entre historia y antihistoria desde sus iniciales oposiciones y ahora se puede transitar dentro de la noción de transhistoria a una historia poética, no sólo en el tejido textual de la realidad, sino como acción orgánica corporal y escenificable. Una concepción que al revalorar el rol del conocimiento corporal, oral y visual, nos permite vivir y convivir en y con la historia y sus contradicciones para verificarse en la propia naturaleza de sus hechos. Que al tratar de aquello que nos distancia y aleja temporalmente, aproximarlo hablando de aquello como si se tratase de nosotros mismos, encontrando las fibras humanas comunes a todos, generales y universales. Una transhistoria en la que convive pasado presente y futuro, tiempo y espacio en la representación textual y corporal del hombre que habita en la historia.

En el teatro como espacio físico, siempre se ha escenificado el debate de la historia de los pueblos, desde las tragedias griegas en el caso occidental, o en la etapa preverbal del hombre llamado prehistórico por no tener un modo de escribir su pasado. Sin embargo, la interrogación al silencio, a la ausencia, al vacío o el abismo probablemente haya sido uno de los motivos primordiales en la propuesta de la antihistoria, y que nos han motivado para la elaboración de esta investigación: esa nostalgia que nos provoca la palabra historia; un afán por romper el hecho y darle autonomía a la interpretación, encontrando en el teatro la materialidad de la operación histórica. La antihistoria no es la historia, sino su ausencia que se hace presente y viva. El teatro como *Vorsrtellung*, según su término en alemán que contiene su carácter de representación, de la *repräsentanz* que es la historia y al converger como una paradoja infinita se vuelven *oxímoron*, como ha llamado Anne Ubersfeld al fenómeno teatral y que Domingo Adame retoma haciéndole un *Elogio...* (Adame, 2005). La *Vorstellungrepräsentanz* del tiempo sin tiempo en la acción escénica, que en lugar de excluir las contradicciones y tratar de disimularlas son expuestas rebasando nuestra clásica comprensión dicotómica del mundo.

CAPÍTULO I

RODOLFO USIGLI: EL PERSONAJE

“he visto arder cadáveres en la calle durante la Decena Trágica; entrar y salir a diario de la capital a varias facciones revolucionarias en pugna, y he visto sufrir al pueblo del que soy parte”.
(TCIII, p. 533)

“Un chico que quiso vivir mejor y que confundió la ficción de sus propias conquistas con otro territorio y que en ello se jugó la vida, la pipa y el aguante”.
(Swansey, 2009, p. 14)

1.1 - Introducción

Sobre Rodolfo Usigli existen numerosas biografías y una gran cantidad de estudios y trabajos en torno a sus obras y el contraste con los acontecimientos políticos o sociales referentes a ellas incluyendo, con frecuencia, estudios que abordan aspectos de análisis literario. Me parece que hay dos trabajos muy importantes, uno es el elaborado por Daniel Meyrand (1993) titulado *Del signo al discurso: El discurso teatral de Rodolfo Usigli*, publicado por el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU). A partir del análisis de la semiótica peirciniana,¹ Meyrand hace una explicación completa y detallada de las piezas de teatro como texto y sus características para la representación. Según Meyrand, el discurso de Usigli es representativo del sector pequeño burgués mexicano de las décadas de 1930 y 1940, época de maduración personal y profesional del autor. Le parece al investigador que, de acuerdo a ese periodo, se trata de una concepción de teatro muy innovadora.

La otra investigación que considero imprescindible es la que ofrece Peter Beardsell, en la que bajo un minucioso análisis cronológico, obra por obra, presenta el contexto del

¹ Charles Sanders Peirce fue filósofo y cofundador de la semiótica. En su sistema filosófico-científico, la estética es la base de la ética, la acción y la conducta; es el fundamento de las demás ciencias, como la literatura. Posicionando al centro de su sistema a la semiótica, fundante de la ontología y la epistemología, establecía una ética-estética del intelecto. (Gimate-Welsh, 2005, pp. 221-222).

autor y el de las obras; los episodios históricos, sucesos políticos o cuestiones sociales a que se remite el contenido de dichas piezas de teatro. Se trata de una investigación publicada en Estados Unidos en 1992 por Fairleigh Dickinson University Press bajo el título de *A theatre for cannibals: Rodolfo Usigli an the mexican stage* y que diez años después, en 2002, Siglo Veintiuno Editores publicaría su versión en español, traducida por Alejandro Usigli (hijo de Rodolfo). La metáfora del canibalismo fue tomada por Beardsell del prólogo de Usigli a la obra *Un día de estos*: “un teatro para caníbales en el que el mexicano se devore a sí mismo” (Beardsell, 1992, Preface). Además de los estudios hechos sobre el teatro de Usigli, para conocer a fondo los propósitos explícitos de nuestro dramaturgo, contamos con los prólogos, epílogos, notas y ensayos que se anexan a las mismas obras o se integran al *Teatro completo* que ha publicado el Fondo de Cultura Económica en cinco tomos.

El presente capítulo muestra algunos rasgos de la vida de Usigli con el motivo de proporcionar un panorama general acerca de la trayectoria de su vida y, por lo tanto, tener un acercamiento, aunque sea de un modo amplio, a un personaje histórico tan abarcador y polémico como lo fue Rodolfo Usigli. Para ello se retoman aquí algunas de sus piezas de teatro, las cuales nos ayudan a apreciar parte del mundo interno y externo de este escritor e intelectual. Incluso, de acuerdo a nuestro entusiasmo, nos invitan a hacer la lectura de las mismas obras; puesto que no existe análisis que supere lo que las mismas obras contienen y aún más, si se puede presenciar una representación de las mismas, puesto que el teatro presenta una imagen tan acabada de la realidad que corre el riesgo de ser reducido cuando se intenta explicar; es como la vida misma, la única forma de comprenderla es viviéndola. La selección se hizo con el criterio de interpretar las etapas de la vida del autor y encontrar la correspondencia con lo que escribió para la escena que, en ocasiones pareciera, que se está reflejando a sí mismo, sobre todo cuando se exponen algunas ideas del autor sobre significativos acontecimientos políticos o sociales en el país.

1.2 - Ocaso del Porfiriato y nacimiento de Usigli

El siglo XX se recibió en México con prosperidad económica y crecimiento en las inversiones, mientras un gobierno de viejos se aferraba al poder de una nación que se había

construido en la mente de algunos y en los bolsillos de otros; elaborando un discurso e ideología, entre pactos, tratos y contratos que formalizarían ante el mundo como “nación mexicana”. Sin embargo, la población de tan extenso territorio, aún no había integrado su voluntad a ese afán, no compartía la identidad nacional a casi un siglo de haberse proclamado como independiente. De acuerdo a estas coordenadas espaciales y temporales, Usigli nació en México: concepto que sería el único tema que trataría en su teatro, al que dedicó cuarenta piezas para tratar de comprender y darle coherencia a partir de las interrogantes de ¿Qué es México? ¿Quién es el mexicano? y ¿Cómo ser mexicano? Dejándonos con la única certeza, que simultáneamente es incertidumbre, de que México será verdadero siempre y cuando exista en el teatro, aunque “el problema del teatro en México consista en existir”.²

Rodolfo fue el último de los cuatro hijos de Alberto Usigli. Según Guillermo Schmidhuber, nació a las tres de la tarde del 17 de noviembre de 1905, cuando sus padres vivían en una vecindad de la calle San Juan de Letrán, en el corazón de la Ciudad de México (2006, p. 139). Su padre era un ciudadano italiano y su madre, Carlota Waimer, originaria de una región del imperio austrohúngaro, hoy Polonia. La llegada de esta pareja de extranjeros está relacionada con el arribo de europeos al país, fenómeno del que el historiador Luis González y González (2000), proporciona abundante información hemerográfica y estadística en: “El liberalismo triunfante”. Entre otras cosas, González, señala la manera en que la política favorecía a los europeos basándose en dos argumentos liberales: uno, que los indios eran muchos y poco industriosos; y dos, que los recursos naturales eran bastos y sólo faltaban recursos humanos capaces de explotarlos. Durante el siglo XIX, personalidades como José María Luis Mora, en su *Revista política*, había considerado que la modernidad sería realizable sólo con la inmigración a los centenares a tierras incultas y despobladas, además de fundar la industria nacional con hombres, métodos y máquinas de Europa (1837, pp. 379-380). La idea trascendió entre liberales

² Luis de Tavira tiene una reflexión muy interesante a partir de esta célebre frase de Rodolfo Usigli en el dossier: “la historia a través del teatro” de *Repertorio*. En ella describe la visión de Usigli de que la teatralidad trasciende la realidad al convertir al hombre en espectador de la historia, la cual debe reconocerse como ficción y arte, espacio en el que se da el verdadero debate entre teatro e historia, rebasando los parámetros sociológicos o psicológicos, puesto que sin la representación de la existencia, la historia enmudece. Tavira (1994).

como José María Vigil, Francisco Zarco y Benito Juárez. Sin embargo, de acuerdo a González y González, el pueblo se resistía. Un motivo de esta oposición era la religión; se pensaba que llegaría gente sin fe, por lo que, quienes fueron un poco más tolerados fueron los italianos, debido al nexo religioso.

Mientras el sistema del Porfiriato continuaba creciendo económica e industrialmente, el grueso de la población manifestaba crecientes inconformidades, recordemos los acontecimientos y lamentables consecuencias de las huelgas y levantamientos de Cananea y Río Blanco, que ponían en riesgo el orden político, social y económico del país. Este sistema experimentó graves contradicciones entre 1904 y 1908, periodo en que nació nuestro dramaturgo, quien creció sin la presencia de su padre, que dejó huérfanos a sus hijos a edad muy temprana; posiblemente por ello, su madre, Carlota Wainer, está muy presente en la obra del autor. A ella dedica su pieza: *Las madres*, donde describe su infancia en un país que se está destruyendo con asesinatos cotidianos por algunos grupos revolucionarios como zapatistas, villistas y carrancistas que quieren tomar el control político. En ese contexto recreado por Usigli, a casi 60 años de edad, Julia y Ricardo aparecen como protagonistas de la obra, Madre e hijo que a través del trabajo y el esfuerzo individual buscan construirse una vida mejor, frente a un ambiente que resulta adverso y destructivo. Sobre el nacimiento de Ricardo, dice Julia:

Soy viuda de un hombre que adoré y que me hizo feliz. Tuve hijos que mandé a educar con sus abuelos paternos, fuera de México, a base de favores, lejos de todo este horror [la Revolución]. Con Ricardo no tuve suerte ya. Y estaré siempre con él, porque Ricardo nació mucho después de muerto mi marido [...] Antes de que ese hijo naciera, Fernando, yo quise evitarlo, destruirlo. Por algo no lo conseguí: nació a pesar de todo, contra todo. Dios sabe por qué. Y cuando nació enfermo... (TCII, p. 678).

La Revolución Mexicana fue el fenómeno nacional determinante de la infancia Usigli, periodo correspondiente al que la versión clásica de la Historia de México ha definido como “etapa destructora”, y de acuerdo a los criterios que Daniel Cosío Villegas ha planteado en los años 60, la etapa abarca una década entre 1911 y 1921 (Cosío, 1983). La trama de *Las madres* es sobre la infancia de Usigli, ubicada temporalmente en los años de

la lucha armada y espacialmente en un barrio de los bordes de lo que en esos años era la Ciudad de México. *Las madres* fue terminada mientras Usigli desempeñaba cargos diplomáticos en Oslo, Noruega, en el año de 1960. En la obra, Ricardo pasa de la infancia a la adolescencia, mientras que los acontecimientos bélicos de la Revolución se desarrollan en un segundo plano. En el primero se presentan las condiciones de vida de los personajes, que habitaban una vivienda de vecindad descrita de la siguiente forma:

Una calle populosa de la ciudad de México situada en el barrio fronterizo que, en la época colonial, separaba a la ciudad española de la india [...] en una casa de vecindad de construcción colonial [...] de portón de dos hojas de vieja y gruesa madera claveteada [...] escaleras de hierro, de varilla cuadrada, que llevan a los corredores de las viviendas altas (TCII, pp. 634-635).

De acuerdo a esta cita y atendiendo al esquema de la pirámide humana sobre la última etapa del Porfiriato que ha elaborado Andrés Molina Enríquez, a Ricardo le habría tocado figurar entre al sector alto, considerando que fue hijo de extranjeros. Sin embargo, una estratificación que, en su elaboración, toma en cuenta más elementos pero, principalmente, basada en los bienes que cada sector poseía, es la clasificación del historiador Julio Guerrero. En este esquema ubica a sus habitantes en pequeños cuartos de casas de vecindad que iluminaban con velas de parafina o una lámpara de aceite; que ganaban de 50 centavos a un peso y cuyas mujeres eran fieles y abnegadas; rasgos similares a los que se describen en la obra. A ese grupo se ubicaba como el estrato más pobre del sector media, apenas sobre los mendigos y el lumpen-proletariado. Ambos son esquemas de clasificación descritos en la *Historia Moderna de México* que en los años cincuenta coordinó el mismo Cosío Villegas (1957, pp. 384-386).

En tales condiciones crece Usigli, conviviendo en la base pobre de una sociedad que estaba en proceso de construirse una identidad nacional, en un país en crisis que estaba por vivir una guerra civil. Mientras, Europa expandía su discurso de modernización sobre otras realidades; proyecto al que aspiraron las elites mexicanas del siglo XIX y XX; proyecto al que se alinearon los discursos, políticos, científicos y artísticos (es interesante ver que a Usigli se le llama “padre del teatro moderno mexicano”). Mientras, algunos dramaturgos

buscaban el rostro de México; pretendían darle coherencia a un concepto que dotaría de sentido a un grupo humano determinado por la travesía de su historia, con piezas como *Así pasan* del poeta y dramaturgo mexicano Marcelino Dávalos (1871-1923), que es una metáfora a partir de la vida de una actriz que transita por algunos episodios de la historia del México independiente: entre 1864, 1872 y 1908; escrita en 1908, en la obra la historia camina de la mano del arte del teatro, que según esta trama, en esa época se había corrompido y mercantilizado.³

1.3 - Infancia y Revolución

Existe una característica que acompañó a Rodolfo durante su crecimiento. Nació con estrabismo en un ojo. Esta condición le hizo replegar su personalidad hacia la introspección, forjándole un carácter obstinado y pertinaz, pero también tímido y solitario; posiblemente creció con la sensación de ser diferente al resto de los niños que debió haber considerado como “normales”, desarrollando un sentimiento de rechazo que le hacía difícil establecer relaciones. Esta inhibición con respecto al mundo exterior, proporcionalmente, se compensaría con un crecimiento interior, con un reforzamiento intelectual. Desde un punto de vista del antiguo darwinismo social que Spencer propuso para comprender la naturaleza humana durante el siglo XIX, diríamos que el caso Usigli implicó un reforzamiento de la voluntad para adaptarse y sobrevivir en un medio que, desde el principio, parecería que se le presentó adverso; el personaje necesitaba adaptarse para sobrevivir, pero no sólo eso, también buscó destacar y sobresalir en una sociedad, tan complicada, como la mexicana.

La biógrafa de Usigli, Gloria de las Fuentes Lara, dice que él “en cuanto podía acudía a la Biblioteca Nacional y allí leyó cuanto libro encontró; entre autores franceses, ingleses y norteamericanos” (Patiño, 2005). Con el hábito de lector precoz, desarrolló el gusto por el teatro. El teatro es un espacio donde el mundo, la realidad o el cosmos, se debe mirar desde un punto de vista más allá al superficial o convencional socialmente, por eso se establece

³ Esta obra resulta muy importante, puesto que Marcelino Dávalos fue uno de los intelectuales que precedieron a Usigli en la preocupación de encontrar un teatro nacional mexicano, que estuvo en contra de las tendencias a imitar las fórmulas europeas y españolas principalmente que no reflexionaban sobre la realidad mexicana, que más bien la evadían, tendencia que en la época de Dávalos fue más fuerte que en la de Usigli. (Dávalos, 1994).

una convención alternativa conocida como ficción que, no es otra cosa, más que la liberación del potencial imaginativo que tienen todos los hombres para transformar los moldes sociales. El teatro realista que desarrollaría posteriormente Usigli, buscaría desnudar la realidad mexicana, sus rasgos constitutivos, desmontar el artificio sobre el que estaba edificada para comprender su necesidad, y así abordar esa realidad de un modo más comprometido, conciente y verdadero. En Usigli era evidente ese modo especial de apreciar las cosas, entonces, tal vez por ello, su encuentro con el teatro debió haber sido muy oportuno, actividad que le invitó a ver cosas más allá de la superficie, donde para algunos es difícil o imposible poner atención.

En las obras de teatro sobre su niñez, tanto en *Las madres* como en *El caso Flores*. Usigli critica lo deficiente de la educación popular de aquella época. De manera personal había memorizado a los siete años por completo el *Don Juan Tenorio* del dramaturgo romántico español José Zorrilla, escritor que estuvo en México durante la Intervención Francesa, una memorización que incluía acotaciones. Según la misma Gloria de las Fuentes, por unos cuantos centavos compraba muñequitos que vendían en las misceláneas para representar las piezas de Antonio Vanegas Arrollo (un gacetillero popular muy conocido en aquella época). Sobre el estrabismo, que de algún modo, favoreció su especial apreciación del mundo, a la que se refiere en *El caso Flores*. Esta pieza trata de dos hombres extraños que se encuentra en el café de una playa de descanso, ambos recuerdan su infancia y las complicaciones que tenían que enfrentar en la escuela y la burla de sus compañeros. Finalmente, ambos coinciden en que iban a la misma escuela con el siguiente diálogo:

- Era en otro país, ve usted, sucedió hace muchos años, en tiempos de la Revolución... Los niños se hacen hombres cuando no mueren. Y cambian, aunque no mueran. Pero. Además usted no es bizco.
- ¿Usted perdona? [...] Supongo que él no podía jugar a la pelota, por sus malos ojos, y que todos los días le echaban en cara su inferioridad sus compañeros. Los niños, aún los de las épocas de paz, suelen ser crueles. Me figuro que a diario lo llamaban bizco [...] y que él probablemente, se escondía detrás de sus libros, aprendiendo, entre otras cosas,

ortografía [...] ese mundo descentrado, chueco [...] Todas las visiones cambiadas, toda la vida fuera de ángulo... (TCIII, p. 207).

Además de sus inclinaciones autodidactas, de acuerdo a De las Fuentes, gran parte de la educación que recibió fue gracias a su madre: “mujer santamente iletrada”, como el dramaturgo la llamó alguna vez. Carlota Waimer hablaba italiano, alemán y francés. Usigli admiró siempre la cultura francesa y ese idioma lo aprendió bien de su madre, incluso una de sus primeras obras: *4 chemins 4*, la escribió en esa lengua a los veintisiete años. Luego de enviudar, Carlota trabajó en distintos oficios, como costurera; según Usigli “víctima de la pobreza y de la educación de su tiempo” (2010, p. 5). En *Las madres* aparece Julia, que podemos interpretar que representa a su madre, atendiendo un estanquillo en el que se vendían velas de parafina o sebo, pan ocasionalmente y las diferentes marcas de cigarrillos que compraban militares o prostitutas por las noches. Además de que, a la luz del quinqué, se dedicaba a hacer trabajos de costurera.

Julia, el personaje de *Las madres*, habitaba una vecindad de construcción colonial y arreglo pobre en los márgenes del centro de la ciudad, con un portón de madera gruesa, vieja y claveteada. En su interior se encontraban los tradicionales lavaderos de piedra, viviendas distribuidas en dos pisos, escaleras de hierro con varilla cuadrada que conducían a los corredores superiores y de un lado a otro, tendederos con o sin ropa (TCII, p. 364). Contrastando esta información con la de la *Historia moderna*, González Navarro nos dice que estas vecindades de los barrios bajos carecían de agua y luz eléctrica, por lo que generalmente tenían “patios polvorosos, alvañales pestilentes, techos muy bajos, pisos de madera apolilladas paredes que casi rezumaban el agua [...] cuartos estrechos e irregulares, grietas enormes y pisos de tierra húmeda: verdaderas pocilgas” (Cosío, 1957, p. 85).

Debido a la escasa infraestructura educativa y a las creencias del pueblo, era habitual que los niños se dedicaran a trabajar y muy raro a estudiar, tanto en el campo como en la ciudad. Sin embargo, el discurso institucional señalaba algo muy diferente; Justo Sierra que estaba a cargo de la Secretaría de Instrucción Pública, puesto que ocupó en 1905, sostenía un planteamiento muy alentador que impulsaba el “desenvolvimiento del alumno para

vigorizar su personalidad, robustecer sus hábitos virtuosos, intensificar su espíritu de iniciativa y disciplinarlo con un poderoso sentimiento de civismo” (Cosío, 1957, p. 575). La educación se dividía en elemental y superior, la primera de cinco años y la segunda de dos; la primera de carácter obligatorio para menores de catorce años. La Ciudad de México contaba con un número considerable de escuelas, de acuerdo a la población, pero en el resto del país, y sobre todo, en el campo, no nada más eran pocas, sino que estaban mal distribuidas. Decía Usigli en una entrevista transmitida por televisión:

Todos mis estudios fueron en México, en escuelas de gobierno y durante la Revolución. La escuela primaria número 6, si no me equivoco, que llamábamos del árbol y estaba en el jardinillo de Nezahualcoyotl, o sea a la vuelta de la calle de San Miguel, después fue la León Guzmán y después la Pedro de Gante donde terminé el sexto año (Patiño, 2005).

Para el sector popular, que era la inmensa mayoría, la cuestión educativa no era un tema al que se prestara mucha atención y esto obedeció a dos motivos: que a temprana edad los niños ya podían ocuparse en trabajos y oficios; y que los católicos veían en el programa educativo de Justo Sierra la amenaza de alejar a sus niños de los dogmas religiosos. Sin embargo, Usigli a edad muy temprana rompió con la institución clerical debido a “la actitud inhumana” que un cura tuvo con él (2010, p. 218). Además de que su madre practicaba un catolicismo muy particular, de acuerdo a lo que nos proporciona el personaje de Julia, no asistía a misa y consideraba que mejor debía aprovechar el tiempo en sus labores, creía en el trabajo y el estudio como una bendición, actitudes que provocaban el recelo de los vecinos.

Mientras tanto, como telón de fondo de *Las madres* están aconteciendo las escenas de la Revolución: Francisco I. Madero ya había emprendido la revolución y había sido víctima de una contrarrevolución a cargo de Victoriano Huerta, evento que devastó la Ciudad de México. Ricardo, el infante de *Las madres*, recuerda que vio cuerpos quemándose durante la Decena Trágica (TCII, p. 651). Mientras los zapatistas tomaban la plaza de la Ciudad de México, luego los carrancistas, después los villistas que se venían alternado sucesivamente la plaza, en cada incursión con sangrientas consecuencias. Los niños que aparecen en *Las madres* jugaban a hacer como los grandes, y los que estaban un

poco más grandes se sumaban a la bola, saltando de uno a otro de los bandos revolucionarios y encontrándose a veces con la muerte. La obra concluye en 1917, momento que en el contexto político ha triunfado el constitucionalismo y es restaurado el orden social.

1.4 - Hacia el nuevo teatro mexicano

Luego de la educación primaria y de la Revolución, entre 1917 y 1920, debido a las condiciones de pobreza en que Usigli vivió, comenzó a trabajar en algunos lugares como Sanborn's, y en el Express Wells Fargo (compañía de servicios financieros con operaciones en todo el mundo que funciona en la actualidad), como meritorio en las oficinas de un judío vendedor de medicinas y como taquígrafo en español e inglés. Entre 1922 y 1923 asistió a una escuela de comercio y administración, luego a la Escuela Popular Nocturna de Música y Declamación anexa al Conservatorio Nacional. En cuanto a la actividad teatral, participó como actor en algunas obras, y en 1924 trabajó haciendo crónicas y entrevistas para una revista titulada *El sábado*, que luego se llamaría *El martes*. En una entrevista que le hizo Margarita García Flores, le preguntó: ¿Cuándo decidiste escribir teatro?, a lo que Usigli contesta: “A los 18 o 20 años, antes había escrito poesía y otras cosas, cuentos y tonterías, lo que hacen los chamacos” (Patiño, 2005).

La temática de sus primeras obras era sobre un joven pobre extraviado en una clase social que no era la suya. En 1930 escribió *El apóstol*. Sobre ella Guillermo Schmidhuber ha encontrado coincidencias entre el protagonista y José Vasconcelos (1933, p. 40); sin embargo, al parecer se trata de un desdoblamiento de la vida del propio Usigli. La trama es sobre un joven que por una contingencia aparece en una reunión de hombres de sociedad, allí se enamora de la joven anfitriona, pero mientras se entabla una discusión sobre las clases sociales, la pobreza del joven es expuesta hasta que éste se marcha. En *Falso drama* de 1932 también se expone el amor de un hombre pobre hacia una mujer que se ha casado con un sujeto que le brinda lujos. Aurelia tiene como amante a Roberto, el pobre; parece que los ha descubierto un amigo de su esposo, y ante la situación, Roberto le pide a Aurelia que se vaya con él, pues se trata de la oportunidad que esperaban, pero ella prefiere el confort al amor. En ambas obras se pone sobre la balanza el amor y las apariencias sociales,

ante los que prevalece el orden social, siendo el amor relegado a un espacio privado, íntimo o imposible.

Durante esta etapa de maduración, Usigli, también escribió importantes ensayos como *México en el teatro* en 1932 y *Caminos del teatro* en 1933. En estos trabajos se observa cómo se va perfilando la orientación que luego tomaría su propuesta de teatralizar la realidad mexicana: un teatro que no evadiera sino que confrontara al mexicano consigo mismo; un teatro que, según él, no había tenido México y necesitaba para reivindicarse en su humana existencia. En 1933 debutó como director con la obra *El candelero* del escritor romántico francés Alfred Musset (1810-1857) e impartió la cátedra de “Historia del Teatro Mexicano” en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional. Además, siempre estuvo muy atento a los acontecimientos teatrales de su época, lo que le permitió tener una visión global de los instrumentos y métodos con que se elaboraba el arte del teatro, desde los aspectos técnicos, rutinarios, artísticos y teóricos. Entre bambalinas conoció a actores, músicos y directores. Dice en entrevista Alejandro Usigli, su hijo:

Es periodista de espectáculos y conoce el mundo del espectáculo siendo un joven periodista, conoce a todas las estrellas del teatro de revista a todas las estrellas del teatro dramático y conoce muy bien todo el aspecto místico o previo a la magia o después de que se levanta el telón y una de sus primeras obras que escribe como periodista, como crítico, es precisamente *Anatomía del teatro* (Patiño, 2005).

En los años de juventud de nuestro autor, durante la primera mitad del siglo XX, la revista lírico-política fue el fenómeno teatral más robustecido del teatro mexicano. Según el historiador y crítico de teatro Luis Reyes de la Maza, el género nació en 1911 a partir de la zarzuela y el género chico. Además, entre otras alternativas de entretenimiento público, se abría camino el cinematógrafo, algunos circos rondaban las ciudades y la aviación exponía en eventos públicos sus innovaciones para atraer el interés y el aplauso del público. Entre las teatralidades la opereta era la opción de lujo pues, en los escenarios, se ostentaba con gran aparato la escenografía y el vestuario, se trataba de una propuesta dirigida a la clase opulenta mexicana. En contraste, el “género chico”, o la revista, era considerado como un espectáculo bajo y soez, hecho para el pueblo; en donde el “calembourg” (quizás de donde

proviene la palabra albur) hacía de las suyas para engañar la moral a través de una frase sexual disfrazada. En medio de estas expresiones, los autores escribían para la revista al ritmo de los acontecimientos políticos y sociales, día a día.

La *Anatomía del teatro* fue escrita en 1939. Este ensayo es una crítica al teatro de la época y a los hombres que lo componían desde diferentes frentes. Sin embargo, reconoce que la revista había podido retomar los temas mexicanos de todos los días, desde los acontecimientos políticos, los vicios de la sociedad, la sexualidad frustrada y aquellos elementos que constituían al mexicano de aquella época. A través de la revista el público se devoraba a sí mismo por la mofa. Por ejemplo, entre 1911 y 1913, la revolución maderista proclamó apertura a la libertad de expresión, acontecimiento que trajo consigo la proliferación del género chico y la revista lírico-política, pero con Victoriano Huerta ésta se volvió a reprimir. Más, durante la Revolución, por medio de este medio de entretenimiento, el público de la Ciudad de México se enteró del triunfo de Madero en el norte; de la tragedia de Aquiles Serdán en Puebla; de la toma de Ciudad Juárez; de la rebelión de Pascual Orozco; se burlaban de Zapata, cuya figura pública era monstruosa (Reyes, 2005, pp. 13-50). Pero algo que criticó Usigli del teatro frívolo fue la imposibilidad de que ese género llegara a ser considerado un teatro nacional digno y profesional.

El teatro nacionalista había sido un anhelo de algunos dramaturgos del XIX. De entre ellos, el más reconocido, ha sido José Peón Contreras (1843-1907), primer dramaturgo romántico de México. En las obras de este escritor predominó la recreación del ambiente novohispano, sus personajes predilectos eran españoles, presentados con un maquillaje moral muy cuidadosamente dispuesto para encubrir su actitud hipócrita; con estas obras hacía una crítica a los vicios de la sociedad mexicana heredados por los españoles. José Rosas Moreno (1838-1883) fue otro dramaturgo liberal con sentido social y artístico, a él se debe una de las mejores piezas del siglo XIX dedicada a sor Juana Inés de la Cruz, por lo tanto, su aportación se relaciona con la valoración de aquella personalidad intelectual novohispana. De la corriente liberal, Juan A. Mateos (1831-1913), también plasmó su convicción política con un tono intransigente contra los conservadores, verificable en los periódicos *Los Papachos* y *El Monitor Republicano*. Buscaba crear un teatro nacional

llevando a escena a todos los grupos sociales de su tiempo. El arqueólogo Alfredo Chavero (1841-1906), quien escribió el primer tomo de *México a través de los siglos*, hizo un teatro nacionalista cuyo tema principal fue el pasado prehispánico, e incluso en su teatro sobre el virreinato destacó los problemas indígenas. Algunas de sus obras tuvieron mucho éxito en París (Bache, 1995, p. 11-35).

Ya entrado el siglo XX y atendiendo al impulso innovador y nacionalista, “Los Pirandellos” o grupo de los Siete Autores (Francisco Monterde, Ricardo Parada León, Víctor Manuel Díez Barroso, José Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope y Lázaro Lozano García), dieron a conocer una gran cantidad de obras y autores mexicanos bajo el nombre de Compañía de Dramaturgos y Comediógrafos de Pro Arte Nacional. De una escisión en este grupo se fundó en 1929 “La Comedia Mexicana”, rótulo bajo el que se llevó al folclore mexicano a las puestas en escena. Sin embargo, con una perspectiva más intelectual, hacia la década de los treinta se crearon los grupos Ulises y Orientación, los cuales planteaban una interpretación discreta en expresiones corporales y vocales de los actores, dotando de mayor carga psicológica a sus personajes (Mendoza, 1985, pp. 29-31). Usigli fue su contemporáneo y además de retomar la temática nacionalista, buscaba renovar la forma de llevar el teatro a la práctica disponiendo de recursos técnicos y criterios modernos, un teatro en el que se implementasen los innovadores dispositivos tecnológicos de la época, para lograr construir una mayor impresión de realidad.

Usigli no formó parte de algún grupo o corriente intelectual mexicana, aunque realizó estudios formales de composición dramática en la Universidad de Yale, ha sido considerado autodidacta. Más, retomó algunos elementos del teatro norteamericano a partir de esa estancia. Reconoció estar influido principalmente por Bernard Shaw, Henrik Ibsen, Eugene O’Neal y los clásicos, entre otros. En algunas ocasiones se acercó a las tertulias del grupo de jóvenes que se reunían en torno a la revista titulada *Los Contemporáneos*, siguiendo la invitación de Xavier Villaurrutia, pero debido a algunas diferencias con Salvador Novo, no se agregó a esa propuesta que buscaba modernizar la cultura y el teatro mexicano. Más bien construyó la suya propia al margen de los grupos. El mencionado ensayo *Anatomía del teatro* presenta un panorama general del teatro en la etapa formativa

de Usigli, ante la que haría su propuesta de un teatro nacional que eleve la cultura mexicana a la estatura universal, un teatro realista en el que los hombres observen su realidad y se descubran como mexicanos, un teatro moderno que integre las innovaciones técnicas del mundo para la interpretación y decorados de la puesta en escena. Una representación mimética de la realidad mexicana.

1.5 - La Revolución sin maquillaje

En 1920, tras la Rebelión de Agua Prieta y el asesinato de Carranza, comienza la integración formal de diferentes sectores sociales a un programa político: se emprendió la Reforma Agraria; los dirigentes obreros se alinearon al sistema político; el ejército se integró a la vida civil; y los caudillos fueron perdiendo poder. Plutarco Elías Calles (1924-1928) sucedió a Álvaro Obregón (1920-1924), estos sonorenses estaban poniendo las bases políticas, económicas y sociales de lo que en adelante sería el programa posrevolucionario, el cual fue planteado y retomado de la política de Carranza, pero hecho viable con una relativa pacificación del país, recordemos que en este periodo se desató el conflicto religioso por la prohibición del culto público y la educación religiosa. Sin embargo, la eficiencia de este nuevo sistema político fue sometida a prueba en 1929 con la derrota de José Vasconcelos, quien gozaba de gran popularidad, ante la imagen gris de Pascual Ortiz Rubio. Dos años después, Ortiz Rubio renunció y tomó la presidencia Abelardo Rodríguez por indicaciones de “El Jefe Máximo”. En 1934, fue electo presidente Lázaro Cárdenas, inaugurando los periodos de seis años hasta 1940, quien tomó partido por los grupos populares y campesinos. Su inclinación política favoreció a las masas, pero sin afectar los intereses capitalistas. Pasando sobre intereses políticos reorganizó el partido oficial y fue coherente con su discurso nacionalista con medidas como la expropiación del petróleo, de los ferrocarriles y de las zonas arqueológicas, entre otras.

Durante esta etapa de la revolución que Daniel Cosío Villegas denominó “reformista”, y que abarca entre los años 1920 y 1940, Usigli transita del “teatro a tientas” a los temas políticos, obras que denomina “teatro impolítico”. Al abordar esta nueva temática para él, comienza con *Alceste* en 1936, comedia que está basada en *El Misántropo* de Molière. Esta obra trata sobre un personaje indignado por la inmoralidad política del

gobierno de la Revolución y decepcionado de los proyectos alternativos como el del comunismo de la izquierda y el fanatismo católico de la derecha. Entonces plantea una propuesta que es crear un partido de centro, el Partido de la Razón Nacional; tras recibir amenazas, burlas e indiferencia, finalmente el proyecto fue considerado y tomado en cuenta, pero no pudo ponerse en práctica de manera óptima, puesto que fue corrompido al internarse en una realidad política que era más fuerte que sus buenas intenciones. Esta obra todavía está incluida en el teatro que Usigli llamó “a tientas”, aludiendo a que se trataba de ejercicios que aspiraban a la conformación de una técnica personal. Sin embargo, durante los mismos años comenzó a escribir el mencionado “teatro impolítico”.⁴

Entre 1933 y 1935 compuso *Noche de estío*. Sobre ella, Usigli declara que se trata de un problema del momento: la sucesión presidencial. Además de que algunos personajes políticos son aludidos en la obra: Plutarco Elías Calles es “El General”, El ministro de finanzas es “Alberto J. Pani”. Según Peter Beardsell, aquí Usigli integró acontecimientos que realmente ocurrieron de manera aislada: la toma de una estación de radio, el toque no programado de las campanas de la catedral y la amenaza de una organización obrera. La obra se presenta en cuadros que componen la diversa sociedad mexicana cuyo punto en común es la insatisfacción política y la falta de integridad. Una de las ideas centrales es que, con la Revolución, un grupo de tiranos ha sido reemplazado por otro. Un nuevo régimen se ha edificado a partir de un nuevo y corrupto sistema de nombramientos. El protagonista de la obra, El General, dice: “Nosotros por lo menos suspendimos la revolución [...] y si he recogido frutos, es porque no tengo el miedo de unos, ni la mediocridad de otros, ni la estupidez de los demás” (TCI, p. 209).

El presidente y el ideal trata del conflicto entre el General Ávalos, presidente de la república, y el Jefe Máximo de la Revolución. En el contexto político se trató del periodo de crisis entre la afirmación del control político de Lázaro Cárdenas y la expulsión de la

⁴ Sobre el teatro impolítico, Ramón Layera encuentra que estas obras son exploraciones que están en la búsqueda de una fórmula que represente la realidad histórica mexicana, el cual es un gradual desarrollo que culmina en *El Gesticulador* y *Las Coronas*. Encuentra que dicha exploración está influenciada por las concepciones históricas de Hegel y Nietzsche al concebir la historia como una síntesis cultural y aprensión metafórica de la realidad, siguiendo el camino de los historiadores pero con fines propiamente estéticos y poéticos. (Layera, 1985).

vida pública mexicana y del país de Elías Calles. En la trama “El Jefe” había designado a la persona que sucederá el puesto en la presidencia y de los políticos sublimes que conformarían el gabinete. Pero cuando el nuevo presidente toma el poder, comienza a manifestar cierta independencia en las acciones políticas, por lo que recibe amenazas y represalias de los ministros. Entonces, el Jefe maniobra en contra del presidente, pero finalmente se hace pública su expulsión del país. Según José Emilio Pacheco, la obra es un “corte transversal” de la sociedad mexicana de la época, porque en ella aparecen algunas escenas que la retratan: los terratenientes que son favorecidos con el programa agrario, la supervisión de un joven comunista a una escuela que se encuentra en condiciones miserables, huelgas convocadas por cualquier pretexto, ricos industriales que se quejan de los paros, generales borrachos discutiendo sobre lealtad, burócratas que, indiscriminadamente, cometen cualquier tipo de errores y alteraciones.

La última comedia impolítica fue *Estado de secreto* y data del 1935. Peter Beardsell dice que la obra es una crítica al “gansterismo” del Maximato, aunque el autor advierte: “la acción en México: ayer, hoy, mañana y siempre” (TCI, p. 351). En la obra el protagonista, “Poncho”, es un tipo sagaz con las mujeres, para los negocios y con ambiciosas aspiraciones políticas. Como ministro comete abusos, se hace mala reputación hasta que sus compañeros lo acusan del asesinato de un senador para deshacerse de él. El Presidente le pide su renuncia, pero él se resiste, argumenta ante la Cámara haber sido defensor de la patria y creador del Monumento a la Revolución. Construye discursos en los que exalta los logros del gobierno. Entre artimañas y chantajes a senadores, logra que el Presidente de la República renuncie y que el Jefe le conceda su ascenso a la presidencia; mientras que sus casinos, operaciones de contrabando, ganancias y amoríos siguen prosperando; al parecer, con esta obra se estaba aludiendo a Abelardo Rodríguez, a quien se le atribuyó la creación de Tijuana en la década de los treinta para llevar a cabo este tipo de actividades.

La última puerta es una obra que sucedió la trilogía impolítica, compuesta entre 1934 y 1936. La escena ocurre en la antesala de la oficina de un funcionario, donde un grupo de personas esperan hablar con el ministro, que nadie conoce. Mientras los reciben, todos se hacen viejos y cuando al final parece que los atenderán, les anuncian que el ministro

renunció y deben esperar a otro. Según Pacheco se trata de una anticipación al “teatro del absurdo”, pues la trama se asemeja a la de Samuel Beckett en *Esperando a Godot* que aparecerá años después, y al cuento *Ante la ley* de Franz Kafka que le precede. Es interesante mencionar que en esa época, Usigli fue Director de Prensa de la Presidencia de la República, con el gobierno de Lázaro Cárdenas del Río. Esto puede explicar de alguna manera que el autor tome posición en contra de Calles en su teatro impolítico y que, de acuerdo a los criterios de Antonio Gramsci, lo podamos calificar de un “intelectual orgánico”. Pero, sus obras, más allá de adoptar una postura política, exponen la complejidad social y la necesidad de una política más conciente y comprometida. Sobre este periodo de la vida de nuestro personaje histórico dice Alejandro Usigli, su hijo:

pues se le estaba planteando un problema que era o seguir escribiendo, seguir creando, seguir sacando lo que le bullía en su cabeza, o continuar con un trabajo que cada vez le estaba exigiendo más de dedicación y ese dilema lo llevó a separarse de ese encargo en el que él estaba realmente... pues muy bien (Patiño, 2005).

Desempleado y en la miseria, habitando un departamento de la calle Tonalá, terminó de escribir en 1938 su obra más conocida: *El Gesticulador*. Hemos dicho en la introducción que, en esta pieza, se manifiesta explícitamente la visión de historia que el autor desarrollaría posteriormente bajo el concepto de “antihistoria”, a través del discurso del protagonista, César Rubio. La pieza fue una crítica a la construcción de la imagen oficial de la Revolución Mexicana. Expuso las contradicciones de la clase política, y por ello, fue motivo de censuras y controversias. La puesta en escena en la que Adolfo Gómez de la Vega interpretó a César Rubio fue boicoteada, según algunos testimonios, porque el entonces líder de la CTM, Lombardo Toledano, se había sentido aludido. Antes, en 1943, se había estrenado con el grupo Afición Chihuahuense, en Chihuahua, dirigida por Fernando Terrazas, pero la Ciudad de México la presencié en 1947 en el Palacio de Bellas Artes. Tras la censura se puso en el congelador hasta la década de 1960, con un gran éxito, momento que es recordado como el comienzo del nuevo teatro mexicano.

1.6 – *El Gesticulador*: Una nueva mirada a la historia.

En el presente apartado se trata ampliamente la visión de historia en *El Gesticulador* como un antecedente a su posterior concepto de antihistoria, que se desarrolla ampliamente en los capítulos siguientes. En la trama de esa *pieza para demagogos*, la escena se desarrolla en una provincia del norte de México, pueblo natal de César Rubio, profesor de Historia de la Revolución Mexicana, a donde ha llegado con su familia después de llevar una vida mediocre en la capital. Por un azar recibe la visita de un historiador estadounidense, por quien es confundido con un prominente general revolucionario que había desaparecido en 1914 y de quien, por coincidencia, resulta ser homónimo y casi sosías. Rubio entre el juego y el engaño termina por aceptar ante el historiador que él es el general, pero al vivir la simulación, la patria lo reclama y es promovido políticamente, hasta que es descubierto por Navavarro, un antiguo ayudante del general que conoce la verdad pero no pudo desenmascararlo públicamente, porque eso implicaría la declaración de que él fue quien asesinó del general en 1914, por lo tanto, trama un atentado en contra del profesor y finalmente lo asesina como otrora asesinó al general Rubio.

A nuestro parecer, la *Trilogía antihistórica* de Rodolfo Usigli que desarrolló el problema de las ficciones míticas y fundacionales de la identidad mexicana y de su historia nacional, es un tema que ya había abordado el autor desde que escribió *El Gesticulador*, cinco años antes de concebir el concepto de *antihistoria*. La inesperada plática entre César Rubio y Oliver Bolton, que tiene ocasión en el acto I del *El Gesticulador*, entraña la posterior discusión usigliana entre historia y la teatralización de la historia. La posición del profesor Rubio resulta más compleja, su intuición lo lleva a la comprensión de que hay algo oculto entre los datos que le pueden proporcionar los documentos escritos, que se trata de un saber del que no duda, pero que sólo corroborará cuando en la confrontación con Navarro; mientras su interlocutor, el investigador Oliver Bolton, ha construido una versión de los hechos históricos tejidos con las fibras del método científico aprobado por su realidad anglosajona, cuya aprehensión del pasado histórico se hilvana de acuerdo al diseño de heroísmo ideal de hombre revolucionario.

En aquella plática entre el historiador mexicano y el estadounidense ya aparece el problema de la relación sujeto-objeto del conocimiento, puesto que Bolton muestra pasión e

interés por la Historia de México, pero no se trata de un sujeto inmerso en el problema sino de un investigador en aras de la objetividad, y por lo tanto, delimitador de la frontera entre él y su objeto de estudio; en contraparte César Rubio que está plenamente implicado en el proceso del que su interlocutor es ajeno, pertenece a la realidad mexicana; además de que es profesor de la cátedra de Historia de la Revolución Mexicana, fenómeno histórico en que de acuerdo a su edad, presenció de uno u otro modo aunque no se aluda a ello en la trama. La crítica de Usigli se dirigía a la historia vista como un ejercicio de acumulación y ordenación de datos, títulos y publicaciones de manera sistemática; presentando en Bolton un historiador que se desempeñaba en su disciplina a partir de la lógica del utilitarismo, de la producción de libros, en la que lo importante es la producción por la producción, que conllevaba a un culto a los datos y a un fetichismo por los libros y los documentos, con la finalidad de obtener prestigio como historiador y admiración por sus estudiantes; motivado por el culto a su personalidad.

Bolton manifiesta su necesidad de una explicación “lógica”, concordante a la predisposición causa-efecto de los hechos, consecuente a su apreciación unidireccional, puesto que sólo le parece posible que la conclusión de su personaje histórico debe conservar el carácter heroico de acuerdo a su modelo de hombre revolucionario, un modelo que se ha prefabricado por la historiografía de su país. Sin embargo, el profesor Rubio manifiesta una necesidad de encontrar explicaciones más complejas, de las cuales lo mismo le da el que hayan ocurrido así en verdad o no, puesto que siendo parte de los hechos, es conciente de la relatividad de los mismos. Bolton, en cambio está respaldado por una universidad de los Estados Unidos, con la disposición y posibilidad de pagar los instrumentos que le ayuden a afirmar su verdad científica, distinguible del conocimiento popular y cotidiano que concibe como un mito o una zaga sin sustento ni dictamen profesional. En él se observa un afanoso deseo por invertir en poseer la verdad y conquistar la realidad de otras naciones.

Estas observaciones son interesantes si pensamos en el momento en que Usigli escribió *El Gesticulador* y aún en nuestra actualidad, donde al parecer se redimensionan. La antítesis de César Rubio es Oliver Bolton; de ellos, el primero es un profesor que no

muestra prisa o ganas de publicar, pero que conoce milimétricamente las coordenadas espaciales y temporales de los eventos de la Revolución, que cuenta con documentación, bibliografía y deduce casi proféticamente los movimientos evidentes y ocultos de sus protagonistas, pero que se niega a formar parte de esa realidad inasible e impalpable de la historiografía, sin pasado, presente o futuro, puesto que le parece que es demasiado lo que se ha dicho, se dirá y permanecerá como un secreto en la Historia de México, a pesar de cualquier esfuerzo. Y sobre todo, al observar su entorno político, social, cultural y económico, se da cuenta de lo imposible que ha sido la historia para construir un sentido de la realidad en la que se pueda convivir de un mejor modo. El mismo Rubio se considera un historiador inerte e infértil, inmovilizado por la misma inercia que empujó a otros a decir algo sobre el pasado de su país o de una nación extranjera.

En la época en que escribió *El Gesticulador*, Usigli había venido observando como el fenómeno del periodismo, que en la primera mitad del siglo XX presenció un impulso extraordinario, estaba rebasando las posibilidades de la historiografía en cuanto a quedar como testimonio y registro de las épocas, o dar cuenta de ellas; día a día la producción de noticias referidas desde distintos puntos de vista anunciaban la inconmensurabilidad del conocimiento, condición que se había venido incrementando a lo largo del siglo del autor al sofisticarse los medios de comunicación: haciendo de las fuentes históricas un material copioso e inabarcable. Por lo tanto, el autor, pudo ver cómo la comprensión de la realidad tendía a hacerse aleatoria, discontinua e indeterminada; aludiendo a ello cuando explicaba que, el principal factor del devenir en México era el azar y, exponiendo el peligro de la manipulación de los discursos por las elites que dirigían las naciones. Seguramente por ello el protagonista de su obra es un historiador, César Rubio, quien parece mostrar una mirada más contemplativa e interior hacia la historia de la Revolución que exponencial o explicativa; quizás por ello la forma de comprobar sus interrogantes y sospechas se realizan a través de acciones vivenciales y el hacerse verosímil fabricando una identidad que vuelve suya.

De ahí que la aproximación de César Rubio al esclarecimiento de un problema histórico vaya más allá de escribir un texto publicable, sino que al verse envuelto en la

realidad que pretende explicar, es rebasado por ella. Para él, en la trama, aún no ha quedado claro el asesinato de su homónimo con quién además del nombre comparte el origen en un pueblo del norte de México; esta situación le facilita el que en un principio pueda engañar a algunas autoridades y luego él se engañe a sí mismo, hasta que en el careo con Navarro muera del mismo modo que el general Rubio, a manos del mismo asesino. Crímenes que permanecerán ocultos en la Historia de México, según el discurso ficticio de la pieza. Antes de todo esto, en el primer acto, cuando Bolton pide pruebas al profesor sobre el general Rubio y una explicación del por qué no las ha organizado en un texto publicable, el profesor le responde: “tengo mis motivos” (TCI, p.740). Es un diálogo que el autor deja abierto para que sobre él, se lean las más variadas interpretaciones y conjeturas, pero que, a nuestro parecer se esta aludiendo a la teatralización del asunto, a que nada es lo que aparenta, a una intuición; en él se evoca la no-separabilidad entre sujeto y objeto, entrañando la contradicción de que el profesor César Rubio es el General César Rubio, sin serlo.

Al transcurrir la trama nos damos cuenta de que entre el profesor y el general sólo hay un curioso caso de homonimia y coincidencia del lugar de nacimiento, pero también nos damos cuenta de que a fuerza de voluntad el profesor construye una verdad en la que encarna a su objeto, hasta un punto en el que resultaría absurdo despojarse de él. De esta obra desprendemos la reflexión de que la ficción construida puede crear personajes más verdaderos que la misma realidad establecida, puesto que son tejidos con las fibras de la imaginación y con los hilos de un estado superior de la vida como la pasión, interés, entusiasmo, sentimientos y capacidad analítica de los hombres, que proyectan en su tiempo el modo en el que algo, tal vez no es, pero puede ser. Su forma de comprender al general César Rubio, es meterse en el problema de su mismo personaje histórico, con conciencia y conocimiento de los acontecimientos, todo esto a partir de la discusión entre el profesor César Rubio y Oliver Bolton, donde el primero se da la oportunidad de asumir la personalidad del General César Rubio, para la congratulación y fines del segundo.

Cuando Usigli compuso *El Gesticulador* puso de manifiesto su propia forma de concebir la historia, anticipándose a su posterior concepto de antihistoria puesto que, al

crear un personaje como el profesor César Rubio, estaba plasmando y dejando expuesto su modo particular de ver la historia; a través del protagonista de *El Gesticulador*, que es su propio alter ego, el dramaturgo busca re-ligarse a todos los hombres de modo interdependiente al abordar el problema de la identidad individual y nacional, llevando al límite la pregunta por el ser: ¿quién soy? Con un personaje que finalmente es y no es quien aparenta. La condición de interdependencia es explicable a partir de las aspiraciones universales de su autor, que están ligadas a las condiciones primarias que los hombres de todas las épocas comparten y que el teatro, considerado universal, debe contener; motivo por el que resulta significativo para todas las épocas, aunque de acuerdo a los contextos, cambien los elementos históricos que sirven de atrezzo y decoración al drama del hombre en la historia.

La concepción de historia de Usigli se advierte en los diálogos de la obra, donde Bolton defiende su noción de historia para quien lo más importante son los hechos verificables en materiales impresos, en documentación formal y confiable, de acuerdo al sistema de criterios que en su disciplina se han adoptado, lo que le permitirá difundir los resultados de sus investigaciones y adquirir prestigio entre los colegas de su disciplina y sus alumnos. Por otra parte Rubio es el portador de las ideas de Usigli sobre la historia, ambas se presentan en la siguiente cita:

Bolton – (Moviendo la cabeza) La historia no es una novela mis estudiantes quieren los hechos y la filosofía de los hechos, pagan por ello, no por un sueño, un... mito.

Rubio – Sin embargo, la historia no es más que un sueño. Los que la hicieron soñaron cosas que no se realizaron; los que la estudian sueñan con cosas pasadas; los que la enseñan (con una sonrisa) sueñan que poseen la verdad y que la entregan (TCI, p. 746).

1.7 - Teatro a término medio

Durante el Porfiriato, en México surgió un nuevo sector social formado por los jóvenes que, por sus estudios, se convirtieron en abogados, médicos e ingenieros, entre otros. Este sector que no encontró un lugar en la burocracia de Estado, fue creciendo al estabilizarse el

sistema político surgido de la Revolución, ampliando el grueso de la clase media; de los cuales, algunos subieron al poder con la instauración del régimen posrevolucionario. Con el crecimiento de esta clase social económicamente activa, se visualizó la posibilidad de solventar un proyecto teatral privado, en una época en que la economía ascendía ininterrumpidamente desde finales del Cardenismo. Entonces, Usigli proyectó un teatro realizable por sus propios medios y recursos. Dice en la *Anatomía del teatro* que el dramaturgo debe ser poeta y mercader a la vez. Menciona que un motivo del fracaso ha sido la dependencia del Estado, de “la resaca política”, que eso había impedido la continuidad y consolidación de un proyecto teatral firme, sólido y profesional. Pero, ¿dónde estaban esos recursos? ¿Quién los tenía?, Usigli contesta que el público, pero un público que pueda ver su realidad, como si se estuviera espiando a través del “ojo de la cerradura” (Usigli, 2005).

Su primera obra dirigida a esa creciente clase media mexicana fue *El niño y la niebla* escrita en 1936. Un drama psicológico que trata sobre la infidelidad en el matrimonio. En esta historia Marta ha estado engañando a su marido, Guillermo, con un amigo de ambos. Por algunos acontecimientos políticos acaecidos en la Ciudad de México, tienen que irse a provincia, pero al resolverse esta coyuntura, Guillermo decide regresar. Marta le pide el divorcio, pero ante la negativa de Guillermo, ella comienza a manipular la mente de Daniel, su hijo, para actuar en contra de su padre hasta el grado de asesinarlo. Antes de cometer el homicidio, Daniel reacciona y al hacerse conciente de sus actos se suicida. Cuando la obra se presentó, fue un éxito comercial, artístico y en la crítica. Se hizo una temporada con más de cuatrocientas representaciones consecutivas. Según las crónicas del director de escena, un precursor injustamente olvidado según Edgar Cevallos (2011), José Jesús Aceves, se trató de la primera obra de teatro mexicano que tuvo éxito. Se dice que por primera vez había filas en las taquillas, tanto en la Ciudad de México, como en las presentaciones de provincia (Patiño, 2005).

En 1937, escribe la obra *Medio tono*, título alusivo a la clase media cuyo carácter se ha templado a término medio; de acuerdo a una explicación materialista diríamos que se

encuentra como un margen de resguardo entre los muy ricos y los pobres.⁵ En esta obra parece que todos los personajes son centrales, aunque a veces da la sensación de que son secundarios; más bien parecen indefinidos. Ellos manifiestan una constante incertidumbre por el discernimiento moral entre el obrar bien o mal, habitando una vida bajo la amenazante dependencia a la expectativa de los movimientos económicos y políticos, pero siempre conservando la esperanza de que las cosas llegarán a ser mejores aunque a veces el descontrol los haga tomar medidas violentas. La obra fue estrenada por la compañía de María Teresa Montoya en el palacio de Bellas Artes. Ante la puesta en escena se reveló un descontento de la Iglesia, acontecimiento que motivó la curiosidad del público y su asistencia a la sala (Patiño, 2005).

La mujer no hace milagros de 1939 se llevó a escena por las hermanas Isabel y Anita Blanch en el teatro Ideal. Según algunos comentaristas, los críticos se lanzaron contra el autor argumentando que eso no era una comedia, porque no vieron en ella ningún criado, lo que hacía notar una mentalidad muy tradicional de aquellos críticos (Patiño, 2005). Ese mismo año, Usigli, estableció su Teatro de Media Noche en el que buscó poner en práctica sus ideas: un teatro que dependiera del público, no del Estado, disponer de innovadores recursos técnicos para hacer más eficiente la representación (Fuentes, 2007, pp. 147-187). Hay quien afirma que el proyecto no cumplió sus expectativas debido a la arrogancia e intolerancia de su director, quien tomaba decisiones en todas las áreas de la producción. Antes el dramaturgo y director de cine, Celestino Gorostiza, le había augurado el fracaso anunciando que se trataba de un proyecto a cargo de personas sin experiencia. En Teatro de Media Noche se presentó *Vacaciones I y II*, dos obras en las que se plantea la decadencia del teatro de divas, que tuvo mucho auge en Europa en el siglo XIX y que en México todavía seguía vigente.

Jano es una muchacha se terminó de escribir en 1952 y Luis Basurto la llevó a escena en ese mismo año por medio de una temporada de la Unión Nacional de Autores.

⁵ A través de un análisis semiótico de la Escuela de Tartu Fernando Carlos Vevia Romero interpreta la sociedad mexicana en el teatro de Usigli, donde observa una admiración de Usigli hacia la clase política que surgió de la Revolución aunque la critica. Menciona que la sociedad a que se refiere es la urbana, mostrando a la clase trabajadora de manera displicente a una burguesía a la que quiere pertenecer. (Vevia, 1990).

Esta obra también rompió marcas de taquilla en el teatro Colón. La presentación provocó un escándalo social porque el autor estaba exhibiendo la dinámica de la prostitución y denunciaba la doble moral de la sociedad mexicana. La Liga de la Decencia publicó carteles con el retrato del autor calificándolo de “enemigo público”. Sin embargo, otra vez había colas en el teatro, aún con problemas de inundaciones, el público quedaba fascinado de verse a sí mismo en el teatro. Dice José Emilio Pacheco: “Hoy Jano parece extremadamente pudorosa y discreta, pero en 1952 provocó un escándalo” (Pacheco, 1981, p. 14). Ella era una joven de casi veinte años que tenía doble vida: en un burdel como prostituta y en su hogar como hija de familia. Felipe se enamoró de ella en el burdel y lo platicó con Víctor, su amigo que le daba alojamiento. Al día siguiente, Felipe se da cuenta de que ella es hija de Víctor, quien también es dueño del burdel. Fascinado por la descripción de Felipe, Víctor va al burdel a encontrarse con ella, se da cuenta de que es su hija, no lo soporta y se suicida.

En 1956, en la inauguración del Teatro María Teresa Montoya se estrenó *Corona de sombra*, El escritor dramático surrealista, Rafael Solana (1915-1992) mencionó al respecto que se estaba inaugurando el mejor teatro de provincia. Temporada que se había proyectado por los inversionistas como un gran negocio (Savedra, 2003). Varios años después, en 1977, Margarita García le pregunta a Usigli: “¿hubiera podido vivir de su producción como dramaturgo?”. A lo que contesta el autor: “no lo creo, alguna vez me reprocharon que ganaba dinero con Jano. Se ensañaron todos conmigo” (Usigli, 2008, p. 14). En esta época, mientras Usigli emprendía proyectos privados, la llegada de Seki Sano a México fue muy importante para desarrollar un sistema técnico de actuación. Militante comunista, Sano fue expulsado de Japón, Rusia y Estado Unidos y se refugió en México para desarrollar sus ideas en el ámbito del teatro; había aprehendido el sistema de actuación de Meyerhold y estudiado a profundidad el stanislavskiano. El Teatro de las Artes fue un proyecto auspiciado por el Estado para “la superación artística y cultural de la clase trabajadora” (Fuentes, 2007, pp. 147-187); argumentaba ser un teatro digno y democrático para el pueblo, en contra del divismo, mercantilismo y la degradación; proponiendo la creación de una verdadera escuela teatral que propiciaría el trabajo diario y disciplinado de sus actores.

Con este relativo éxito comercial y artístico, Usigli en la década de 1950 ya era considerado el mejor dramaturgo mexicano, incluso, el historiador y crítico de teatro José Rojas Garcidueñas lo comparaba con Juan Ruiz de Alarcón, del mismo modo que Rafael Solana en sus crónicas hacía la misma comparación, quien dijo que se trataba del mejor de los comediógrafos mexicanos vivos o no. En 1963, cuando clausuraba el teatro “El Caballito”, Héctor Azar que pertenecía a otra generación se daba cuenta que antes de cualquier cosa debían estudiar, ponerse al día e informarse, dijo: “ahí estaban los maestros: Novo, Usigli, y Villaurrutia” (Carbonell, 1988, p. 22). Durante la misma década, al redactar las páginas sobre teatro en la obra historiográfica *50 años de Revolución*, Antonio Magaña Esquivel le reconoce vivificar teatralmente la realidad mexicana.

1.8 – Testamento

Durante los gobiernos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés (1940-1952) se reiteró el discurso revolucionario y nacionalista, mientras los políticos se enriquecían y privilegiaban a los industriales. Con la Segunda Guerra Mundial, México comenzó a producir materiales de guerra para Europa y Estados Unidos y hacer crecer sus índices económicos. Con un enfoque desarrollista, que consistió en crear la riqueza antes de repartirla, el gobierno adoptó un capitalismo industrial con inversión de capital nacional y extranjero. Se creó el Instituto Mexicano del Seguro Social y el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación. Pero, también, se atenuó la reforma agraria, se deslegitimó la huelga y se redujeron los beneficios sociales. Los cambios se anunciaron oficialmente como una etapa sucesiva del programa de la Revolución, justificada por el desarrollo y la modernización de México. La idea se sustentó en el aparente y espectacular crecimiento económico, evidente en la creciente acumulación de empresarios nacionales, privilegiados por un grupo político corrupto que favorecía sus intereses (Medina, 1997, pp. 173-175).

La obra *Los fugitivos*, Usigli la escribe en 1950 y es considerada como una crítica al gobierno de Miguel Alemán Valdés; tanto por el gasto innecesario como por la creciente dependencia económica hacia los Estados Unidos y las intenciones de reelección del presidente. La intención del dramaturgo era que se estaban retomando los mecanismos los vicios del Porfiriato. La obra se remonta a la época de 1908 para recrear el sistema de

fidelidades políticas del Porfiriato, así como la entrega de los bienes al extranjero, y recordando las condiciones de desigualdad que provocaron la Revolución, como analogía a “la flor devoradora de los hombres del alemanismo” que amenazaban con un sistema similar (TCIII, p. 750). En esta época, entre las décadas de los 50 y 60, Usigli tuvo varios cargos diplomáticos en Francia, Líbano y Noruega. Años en los que el teatro en México se estaba transformado. Muchos de los cambios tuvieron que ver con su antigua cátedra de composición dramática; su influencia era evidente en autores como: Luisa Josefina Hernández, a quien Usigli delegó la clase de composición dramática y primera mujer nombrada Profesora Emérita; Emilio Carballido, un dramaturgo que consagró su estilo con el habla cotidiana del mexicano y ha tenido mucho éxito en América y Europa; Sergio Magaña, para muchos, el creador de la gran tragedia mexicana por *Los signos del zodiaco* y *Moctezuma II*; y finalmente en Jorge Ibargüengoitia, entre otros, cuyo sarcasmo fino y salvaje ha desmitificado la historia la historia nacional.

Cuando presentó su obra *Un día de estos* en 1953, los críticos lo acusaron de idolatrar a Adolfo Ruiz Cortines, quien gobernó entre 1952 y 1958, así como de criticar al expresidente Miguel Alemán. Según la trama, ha muerto el presidente y se debe nombrar al sucesor, entonces se elige a un funcionario inferior; asombrosamente y por distintos motivos, los funcionarios más poderosos que le pudieran suceder no están en condiciones de hacerlo. El nuevo presidente logra emancipar y estabilizar la economía mexicana; hace que los antiguos presidentes pongan de su fortuna para pagar la deuda externa, incluso, el Licenciado Germán, que es la caricatura de Miguel Alemán y de quien se hacen frecuentes referencias de riqueza personal. Trascendiendo la supuesta admiración hacia Ruiz Cortines, observamos una crítica a la actitud del pueblo mexicano por idolatrar a personalidades políticas y concederles el control político permanente, además de que advirtió el autor que “*un día de estos* podemos convertirnos en una república administrada por los Estados Unidos” (TCIII, p. 750).

Como observamos en esta etapa de su vida, Usigli seguía haciendo crítica al sistema político, a los vicios del mexicano, a los elementos culturales que inhibían el desarrollo de su creatividad, a la condena a optar por el silencio y reprimir la verdad; mientras

comenzaba su etapa de diplomático. En aquellos años, los políticos mexicanos que habían admitido cierto rango de crítica por algunos intelectuales, les patrocinaron el exilio con puestos diplomáticos; quizás porque eso les procuraba un margen de acción sin cuestionamientos para llevar a cabo medidas políticas poco tolerantes, recordemos que algunos sectores sociales estuvieron manifestando inconformidades: estudiantes, médicos, ferrocarrileros, maestros, campesinos. Mientras tanto, Usigli cumplía funciones diplomáticas en Francia, Líbano y Noruega. Allí siguió escribiendo algunas obras y, aunque fue notorio que bajó su producción, dos *Coronas* corresponden a este periodo: la *de Fuego* y la *de Luz*.

A su regreso de la diplomacia, en 1970, publica la pieza: *Los viejos*. Allí un viejo dramaturgo visita a un dramaturgo joven de quien ha recibido una crítica que le parece injusta. Para algunos se trata de una venganza contra Sergio Magaña, quien en una ocasión se salió en pleno segundo acto del estreno de una de las piezas de Usigli, haciendo rechinar sus zapatos de un modo tan desagradable, acción que el autor guardó en la memoria durante casi dos décadas, hasta que escribió esta pieza. El tema que se desarrolla es el del teatro y parece que los interlocutores hablan un idioma diferente, porque no hay punto en el que estén de acuerdo. Entre ellos está la novia del joven dramaturgo, una bailarina que sólo se expresa con movimientos de ballet. La discusión va subiendo de temperatura hasta que el joven quiere ridiculizar al viejo dramaturgo pintándose el rostro, pero en algún momento ya no se puede despintar y en la desesperación de verse como viejo, éste se arrepiente de las ofensas que ha hecho al dramaturgo maduro. Mientras tanto, el viejo dramaturgo está recuperando su juventud al besar los labios de la muchacha. En esta obra la propuesta de Usigli es la de entablar un diálogo entre viejo y jóvenes, pues para componer una pieza se requiere tanto vigor como observación y experiencia.

El autor plantea firmar un armisticio en el que ambos puntos de vista se reconozcan; podemos recordar que poco antes de *Los viejos*, la intolerancia provocó uno de los conflictos más lamentables de la historia de México: los acontecimientos del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas. Como todos los hechos históricos, se trata de un acontecimiento complejo, con diferentes explicaciones. En la década de los sesenta se puso

en duda la institucionalidad y autoridad del Estado, el destino de la juventud era incierto y la postura de los gobernantes era muy rígida. El alardeado crecimiento no significaba desarrollo y equidad, sino conflictos y desigualdad. En 1968, estudiantes se manifestaron contra el autoritarismo del Estado y el 2 de octubre el ejército reprimió a los manifestantes provocando una masacre. Era evidente que el sistema estaba en crisis y aunque obreros y campesinos no se sintieron atraídos por el movimiento, pronto se despertó la guerrilla urbana y rural. Mientras seguían modificándose los planteamientos del diseño político que se fue configurando después de la Revolución, hasta que en la década de los ochenta prácticamente se transformó hacia una posición liberal del Estado.

Entre 1971 y 1972, Usigli escribe *¡Buenos días, señor presidente!* la obra es más compleja de la aparente justificación que hace a la represión del movimiento estudiantil; como en la mayoría de sus obras, es el reflejo de nuestras actitudes y nuestros múltiples rostros. A partir del: ¿qué pasaría si...? nos invita a hacer una reflexión y cuestionar la viabilidad de la propuesta estudiantil, criticando la inercia arrojada y pasional de los mexicanos a su autodestrucción. No es fácil vernos al espejo, mucho menos cuestionar nuestros criterios sobre la justicia; aquello que creemos profundamente que está bien o mal, nuestros vicios maquillados de juventud e inocencia. *¡Buenos días señor presidente!* es una obra en la que hay que poner atención; que está abierta a la crítica, y que me parece que no la deberíamos juzgar con la tradicional postura binaria de bien o mal. La obra disgustó mucho al gremio y otros letrados, quienes respondieron con la acostumbrada fuga e indiferencia. El texto siempre se acompaña con una dedicatoria a Luis Echeverría Álvarez, quien antes fuera su alumno y de 1970 a 1976, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos.

Después de todo, Rodolfo Usigli es considerado, hoy por hoy, el padre del teatro mexicano por despojarlo de los convencionalismo españoles y la imitación, según palabras del recién difunto dramaturgo mexicano Víctor Hugo Rascón Banda (2005, p. 11). Un mérito que está más allá de las líneas que le ha dedicado Carlos Monsiváis en la *Historia General de México*, donde lo califica de imitador de Shaw y explica su obra como referente a la moda de buscar la esencia del mexicano (Monsivais, 2004, p. 1072). Contra el

malinchismo de “Los Contemporáneos”, Yolanda Argudín, autora de la *Historia del teatro en México*, reconoce en Usigli al fundador del teatro mexicano contemporáneo y en *El Gesticulador* un clásico de la dramaturgia mexicana (Argudín, 1985, p. 118). Un hombre que, según José Emilio Pacheco, hizo el trabajo de muchos escritores; que descubrió que el realismo no es ilusionismo y que dejó testimonio de una realidad mexicana que sólo en sus obras quedó registrada (Pacheco, 1981, p. 17). Un autor que, según Agustín del Saz, se echó a cuestras escenas, temas y héroes nacionales de peso completo, sin rehuir a las complicaciones que ello conlleva (Saz, 1963, p. 102). El mejor dramaturgo de América Latina, de acuerdo a la crítica Malkah Rabell (Usigli, 2008, p. 12).

1.9 - Recapitulación

Mientras la elite mexicana adoptaba el discurso de la Modernidad Ilustrada y procuraba la inmigración de europeos, a lo que el pueblo oponía resistencia, Rodolfo Usigli nació en México. Parecería que esta coincidencia que cruza la historia de América con la de Europa, engendraría un concepto que a Usigli le rondaría en la cabeza como un canon: México ¿Qué es México? Mientras la economía del país crecía como nunca antes, al mismo ritmo en que la desigualdad y las contradicciones desestabilizaban el orden y provocaban una revolución. En las obras que tratan sobre el periodo de su infancia, deja ver la oposición entre el esfuerzo personal y la fuerza destructiva de la Revolución. Su niñez se desarrolló en un estrato social inferior y probablemente debido a un defecto físico se hizo un niño tímido, pero también con una superior fuerza de voluntad y precoz inclinación por la lectura y el conocimiento.

Además de realizar algunos trabajos para subsistir, se acercó al teatro elaborando un diagnóstico del mismo y construyendo su propuesta. Comienza como cronista y reportero de teatro escribiendo para revistas y más adelante, en la década de los 30, escribe tres ensayos en donde podemos encontrar su posición frente al teatro que se había hecho y se hacía en México: *México en el teatro*, *Caminos del teatro* y *Anatomía del teatro*. En ellos reconoce que el teatro de revista había retomado los temas vivos de México como la política, los vicios y la sexualidad. Más, su búsqueda tenía que ver con hacer un teatro nacional, mexicano, realizable con novedosos recursos técnicos de montaje e interpretación

de acuerdo a lo que estaba aconteciendo en el mundo, además de concebir una fórmula realista en la que se desnude la realidad mexicana y el mexicano pueda darse cuenta de quién es. En un tiempo en que se estaba renovando el teatro mexicano con experimentos y propuestas similares como la de Pro Arte Nacional, la Comedia Mexicana, Ulises y Orientación; grupos con los que Usigli no pudo coincidir en muchos aspectos.

Durante el periodo revolucionario denominado de “reconstrucción” (1920-1940), Usigli transitó del “teatro a tientas” al “teatro impolítico”. En esta etapa se fue perfilando su discurso teatral sobre los asuntos políticos del país. Sus obras exponen la corrupción del sistema revolucionario y la inviabilidad de los proyectos alternativos como el de derecha y el comunista. En *Alcestes* su propuesta es la creación de un partido de centro, pero finalmente también resulta corrompido. Las comedias impolíticas son una crítica al régimen del Maximato, en ellas denuncia la suspensión de la Revolución, la incoherencia en la ejecución del programa de gobierno, la ineficiencia del sistema burocrático, la corrupción e inmoralidad de funcionarios y políticos; con esto queda de manifiesto su posición frente al conflicto entre Calles y Cárdenas. *El gesticulador* es la más acabada expresión de una Revolución traicionada y corrompida, de una historia hecha al servicio de la política y de una sociedad hipócrita que se permite ser gobernada por la demagogia y el autoengaño.

En la etapa de “consolidación” del gobierno posrevolucionario, entre 1940 y 1960, se creaban nuevas fortunas y la clase política se otorgó muchos privilegios, frente a la discreción del pueblo. En medio de esto, una clase media que podía solventar el teatro se volvió tema para Usigli, tal vez por eso ahora contamos con un conjunto de obras que nos retratan la íntima realidad de ese grupo social que seguramente rondaba por las colonias Roma y Condesa. Sobre la polémica cuestión política, Usigli criticaba el enriquecimiento, la creciente dependencia hacia los Estados Unidos y los intentos de reelección. En este periodo Usigli ya se había consolidado como dramaturgo. Se encarga de labores diplomáticas en el exterior y a su regreso se reserva la opinión sobre acontecimientos teatrales, políticos y sociales. Sin embargo, nos deja un par de obras abiertas para la crítica y reflexión: *Los viejos* y *¡Buenos días señor presidente!*

CAPITULO II

CORONA DE SOMBRA: PRIMERA PIEZA ANTIHISTÓRICA

... la teatralidad, la teatralización son
conceptos que quieren expresar las
acciones mismas que representan aquel
texto, aquella escritura, extendiendo aún
más, transformando el texto en
histología, en tejido viviente, orgánico,
que tensa los músculos, que forma los
gestos, que da el tono a la voz [...]
histología que se vuelve historia,
argumento, dando sentido a las acciones
humanas.
(Alcántara, 2010, p. 25)

2.1 - Introducción

En 1943, Rodolfo Usigli compone su primer pieza antihistórica titulada *Corona de sombra*. Años después de escribirla, entre 1944 y 1946, viaja a Europa a ocupar el puesto de Segundo Secretario de la Embajada de México en París y encargarse de asuntos culturales. Durante este periodo, en 1945, se entrevistó con George Bernard Shaw y T. S. Eliot, acontecimiento que fue muy significativo para el dramaturgo y sobre el que posteriormente publicó un material que llamó *Conversaciones y encuentros*. A su regreso a México, el 11 de abril de 1947, la obra fue estrenada en el Teatro Abreu tras una gran expectativa; todos querían ser testigos de los adelantos que Usigli mostraría como dramaturgo y director, los conocimientos, el sentido moderno y profesional que habría adquirido en su estancia en Europa. La obra se presentó como parte de la temporada del Teatro del Nuevo Mundo. Según el crítico de teatro Antonio Magaña Esquivel “el resultado fue trágico” para Usigli; su estatura de magnífico dramaturgo no le pareció simétrica a la de director, que era el mismo autor. Señala el comentarista que no había correspondencia entre el decorado, la interpretación, la iluminación, además de que el tratamiento de la puesta en escena era tímido, inseguro e incierto. El día del estreno entre amigos, patrocinadores y poco público, la obra se retiró, y así, terminó la temporada de Teatro del Nuevo Mundo (Magaña, 2000, p. 397).

Corona de sombra sería luego representada en otras partes de México y del mundo teniendo mucho éxito. En 1948 se estrenó en francés en el Teatro Nacional de Bruselas, Bélgica, ciudad en la que murió Carlota siendo nonagenaria y donde se desarrolla la trama de la obra. En 1951 se presentó una adaptación hecha por Seki Sano en el Palacio de Bellas Artes. Armando de María y Campos dice que se trató de una *Corona de sombra* según la propia visión y versión de Seki Sano (Campos, 1999, p. 883). Para 1956 ya se había probado que era una obra de éxito y se estrenó como un proyecto empresarial en la inauguración del teatro María Teresa Montoya de Monterrey. Rafael Solana menciona que se trató del evento teatral más importante del año, se estaba inaugurando el mejor teatro de provincia y estaba proyectado por los inversionistas como un gran negocio (Solana, p. 2004). En 1977 se volvió a poner bajo la dirección de Rafael López Mirnau en el Teatro de la Nación, donde Jacqueline Andere representó a Carlota. Como homenaje a los cien años del nacimiento de Rodolfo Usigli, en 2005, la Compañía Querétaro bajo la dirección de Mauricio Jiménez, llevaría nuevamente esta *Corona* a escena en la ciudad donde murió Maximiliano de Habsburgo.

2.2 - La mexicanización de Maximiliano

Según el relato histórico nacional, México dejó de ser parte de la monarquía hispánica en 1821, año del Primer Imperio Mexicano. Desde allí, el país padeció inestabilidad y desorden político al tratar de definirse como nación independiente. De la época colonial, la sociedad había heredado un sistema de complejas relaciones sociales que durante 300 años se fueron conformando y se remontaban a la tradición administrativa peninsular (Mazín, 1997, p. 30). Tras la independencia se trató de adoptar un sistema racionalista ilustrado y moderno, sin precedentes en el mundo hispánico, retomado de un modelo francés y otras regiones nórdicas de Europa. Un sistema que solicitaba la transición del sistema virreinal al de las naciones independientes; esto permitiría el libre tránsito de mercancías y la explotación de materias primas en estas regiones del mundo. Tal transición en México se fue construyendo durante el transcurso del siglo XIX hasta que con el fin del II Imperio Mexicano el proyecto liberal triunfó configurando el modelo político definitivo de la nación mexicana.

Usigli menciona sobre el periodo denominado México Independiente que Santa Anna había apasionado al pueblo, cuya vanidosa ambición provocó la mutilación de más de la mitad del territorio nacional. Con esto el dramaturgo quiso resaltar la inviabilidad funcional en las instancias institucionales del país, mientras persistieran las añejas relaciones de caudillismo y fidelidades, mientras que el poder este personalizado y no institucionalizado. Por eso el autor consideró que el proyecto de Juárez y los liberales había sido muy necesario, puesto que esa actitud de “gallo ególatra” de Santa Anna, que fascinaba a un pueblo que le concedía ser el fantasma de frecuentes apariciones, se había vuelto una condición crónica de la sociedad mexicana. Nota casos similares en Porfirio Díaz, quien logra ser respetado, querido y amado, a la vez que odiado, por el pueblo mexicano, gracias a los aparatos de fidelidades que desde su persona se ramificaban. En la trama de la *Corona* menciona también cómo en 1927, el pueblo se ha dejado caer en manos de otro caudillo: Plutarco Elías Calles, ya sea por credulidad o sumisión. Luego observa como en el caso de Lázaro Cárdenas, después de manifestar recelo y a través de simpatías, otra vez el pueblo le había concedido a alguien más “esa presencia permanente detrás del trono” (Usigli, 2010, p. 16).

Con estos ejemplos, el autor, planteó su postura sobre lo que para él fue un rasgo antihistórico del pueblo mexicano; idea que quedó expuesta de modo más evidente en la obra *Un día de estos*, escrita durante el gobierno de Pascual Ortiz Rubio, presentando esta actitud como una característica imperecedera, aunque para tal época resultara incongruente; pues era explicable en un siglo heroico y romántico como el XIX, pero en el sistémico y estructuralista siglo XX ya no parecía coherente. Entre estas y otras figuras políticas de la Historia Nacional Mexicana, encontró que la muerte de Maximiliano y la locura de Carlota merecían algo más que el tratamiento que se les había dado hasta entonces. Puesto que el autor se estaba dando cuenta de que parte del pueblo mexicano, al menos durante su infancia, conservó una versión histórica popular no desfavorable sobre los emperadores, en contraste con la versión oficial de la cultura mexicana en general, que les había dado un trato injusto, de acuerdo al punto de vista del autor. Por lo tanto, su impulso para escribir *Corona de sombra*, entre otras cosas, fue ocasión de la indignación que le provocó un trato injusto por el nacionalismo ciego.

La historia oficial señalaba que con el fusilamiento del Archiduque Maximiliano de Habsburgo en el Cerro de las Campanas el 19 de junio de 1867, comenzó el episodio de la República Restaurada (1867-1876). Desde entonces, la república se definió como modelo político nacional y el liberalismo como su discurso. Aunque, durante los periodos de Juárez (1867-1872) y Lerdo de Tejada (1872-1876) hubo mucha inestabilidad, escisiones políticas y conflictos sociales, comenzaron los primeros gobiernos estables de la nación independiente, además de que se atenuaría la intervención política exterior sustituyéndola por la económica. José Ramón Alcántara Mejía señala que al retomar en esta *Corona* a un héroe extranjero, el autor lo hace con la intención de contrastarlo no con Juárez, sino con el afrancesado Don Porfirio (Alcántara, 2010, p. 77). El General Díaz fue uno de los principales defensores de la República en contra de la intervención. Pero luego se opuso a Juárez y Lerdo en contienda, siendo derrotado y obligándole a levantarse en armas con el Plan de la Noria en 1871 y con el plan de Tuxtepec en 1876. Hasta 1890, en la maduración de su administración, se establecieron las condiciones para emprender un proyecto nacional viable. Su política se basó en dos fórmulas para lograrlo: la conciliación política, eclesiástica y militar y la negociación entre intereses exteriores e internos. Aunque, no pocas veces hizo uso de la fuerza y la represión para mantener esa viabilidad en orden, paz y progreso (González, 2004, p. 656-658). Bajo su política conciliadora reestableció relaciones con Francia, Inglaterra, Alemania y Bélgica.

El Maximiliano que Usigli presenta se contempla en diferentes dimensiones; pertenece a un siglo romántico, es un poeta y precursor del “príncipe demócrata”, ingenuo por no creer que las firmas podían ser falsificadas y que una nación lo anhelaba, también precavido, por esperar más de un año entre la propuesta y la aceptación de la corona de México. Se culpa porque en nombre y a causa del Imperio murieron muchos mexicanos, a lo que el autor resalta que no ha sido el único ni el más sanguinario en provocar muertes; menciona que su error político fue llevar la democracia a un país cuya estructura era ya democrática; pues le parece que un demócrata en México “es una entidad tan invisible, o imposible de discernir, en una democracia” tan especial como la mexicana (Usigli, 2010, p. 12). Esta observación del dramaturgo es muy importante tenerla en cuenta, pues es una

concepción que nos ayuda a complejizar nuestro entendimiento de la condición social y política mexicana; paradójicamente los mexicanos no pudieron ver en Maximiliano más que al Emperador, porque su propuesta política se disolvía en la realidad. Con esta concepción Usigli estaba haciendo, además, una crítica al comunismo de su época, que para él estaba cometiendo el mismo error de llevar una idea a una realidad en la que resulta inoperante por preexistente.

Sobre Maximiliano, Usigli pensó que su principal error político fue pretender transgredir “la ley del clan”, una compleja forma de organización que estaba oculta tras la aparente dicotomía entre liberales y conservadores; una subrepticia red de relaciones que en los mexicanos estaba muy arraigada y que se había configurando desde la colonia y quizás antes. Planteó que probablemente si hubiese sido tiránico y aludido a “patrañas” como la divinidad, tal vez hubiera resuelto muchas cosas; sin embargo, siendo poeta, demócrata y débil, cuya fuerza era Carlota, se encontraba al punto de ser devorado por los mexicanos. A partir de esto el dramaturgo nos deja ver una contradicción en los mexicanos, planteando otra suposición, dice que es muy probable que el mismo pueblo se hubiera mostrado incrédulo ante Adolfo Hitler o Benito Mussolini; hubieran provocado risa, pues paradójicamente se trata de un pueblo escéptico, burlón y sometido, en palabras de Usigli: un pueblo “sin letras, sin fe, sin respeto por la cultura establecida” (TCIII, p. 400). Parecería que para el autor, este carácter complejo y contradictorio del mexicano, es el rasgo más visible de que se trata de un pueblo libre, ante el que resultaría improcedente implantar el proyecto ilustrado, si no se mexicaniza.

Sin duda, el Maximiliano de *Corona de sombra* es una idealización de Usigli, y quizás por eso mismo, el personaje logra ser más real que lo que nos ofrece la historia; resulta complejo, contradictorio y multidimensional. Conserva un sentimiento particular, propio e íntimo con que el autor se re-liga con los demás hombres: Usigli es de nacionalidad mexicana y de padres europeos, comenta que ha conocido a franceses, holandeses, ingleses y norteamericanos que se mexicanizan; de allí que la más cruel de las complejidades y paradojas en *Corona de sombra* es que Maximiliano muere como mexicano sin serlo. Se vuelve mexicano al encontrar que detrás del mexicano no hay

fórmulas, sólo la selva; en otras palabras, la disolución del paradigma occidental clásico entre el binomio hombre-naturaleza, mientras que detrás del europeo existen todas las formas de explicar y conquistar el mundo. Para Usigli, en México han fracasado y fracasarán los proyectos socialistas, comunistas y democráticos, porque no consideran la preexistencia de una base de realidad mexicana. Por eso su pieza resulta antihistórica, además de que según él, ningún historiador de su tiempo podía decir que Maximiliano...

“...al pretender abdicar el trono en Orizaba, antes de la Junta de Notables, lo hiciera movido por la conciencia humana de poner fin a una lucha inhumana, como probablemente lo hizo. Los hombres ocultan siempre su pensamiento de los hombres y los monarcas a menudo lo ocultan hasta de sí mismos” (2010, p. 10).

Me parece interesante como años después el historiador Luis González y González recomienda tener una experiencia cercana a la del objeto de estudio para poder hacer una interpretación lo más aproximada posible de aquella realidad. Él menciona que cuando escribió sobre Bernal Díaz del Castillo, tomó como referencia su experiencia en el servicio militar, la cual le ayudó a comprender el comportamiento de los militares de acuerdo a su forma de organización, pero principalmente, le sirvió para comprender el código ético que existe entre ellos, y por lo tanto, saber qué tan cercano a lo realmente ocurrido es un testimonio histórico o si esta hecho con otros fines, que en el caso de Díaz del Castillo era la de el ser gratificado años después por sus hazañas en la Conquista.⁶

Finalmente, de entre algunos personajes de la Historia de México, Usigli encontró en Maximiliano de Habsburgo un ejemplo por medio del cual pudo plasmar su personal visión del hombre y de la humanidad. Mientras que la imagen del archiduque austriaco estaba siendo deshonrada por los muralistas y la versión liberal de la historia, a Usigli le

⁶ Alejandro Ortiz Bulle Goyry cuando habla del personaje y las fuentes históricas, menciona que “la construcción del personaje histórico desde la perspectiva del artística, puede constituirse como un elemento muy enriquecedor para el trabajo del historiador”. Esto basado en que en la actualidad se ha aceptado la subjetividad de todo proceso de interpretación y la ambigüedad de las ciencias sociales, árbol del cual la historia es una de sus principales ramas. Por eso la interpretación del artista es darle una fisonomía, una manera de ser y estar. Agrega Ortiz, que la historiografía no es sólo literatura, argumentando que en la construcción visual de las épocas que se va plasmando en los discursos teatrales, lo que para él es un fenómeno de mentalidades. Entonces, considera que el teatro no es un sistema de signos cerrado, sino que en su discurso integra otros, como el histórico. (Ortiz, 2009, pp. 27-33).

pareció que se tenía que reivindicar la figura de un personaje tan interesante como Maximiliano; pero que quizás esa tarea no era para historiadores inmersos en el paradigma de la objetividad y maniqueísmo nacional. Pues sólo con poesía sería posible vislumbrar la originalidad de la precursora propuesta política de príncipe demócrata, penetrar en los laberintos íntimos de sus actos e interpretar la actitud del pueblo mexicano hacia sus gobernantes. Un pueblo que desde su independencia era contradictorio por subordinado e irreverente, que concedía el poder bajo sometimiento, indiferencia, fidelidad o fascinación. Un pueblo que al conservar su visión de la realidad pudo mexicanizar a Maximiliano, según la interpretación de Usigli, quien dio vida a un personaje histórico al hablar desde sí mismo.

2.3 – Más allá del texto

Tras el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo, después de tres efímeros años del Segundo Imperio Mexicano, la emperatriz Carlota Amalia sobrevivió 60 años entramada en la locura; en la que tuvo ratos de brillante lucidez que aprovechó para escribir cartas, y otros en los que una extremada cólera la hacía romper, pinturas, jarrones y otros objetos de arte. Mientras tanto, en México el capítulo del Segundo Imperio se había cerrado con la muerte del Emperador.⁷ Sin embargo, según Usigli, la historia de los jóvenes emperadores se mantenía aún viva de manera popular y a través de la historia oral, sin estropear todavía aquellos aspectos que tienen la categoría de emociones, que corren el riesgo de esterilizarse cuando son trasladados de un nivel corporal y verbal, al literario. Con esta visión, Usigli estaba haciendo una crítica a la historia que era vista únicamente en su nivel textual. Al respecto, uno de los más importantes renovadores de la teoría de la historia, contemporáneo de Usigli, fue Marc Bloch que citando a M. Oakeshott dijo que: “el único modo de hacer historia es escribirla” (Bloch, 2008, p. 30). Sin embargo, en el teatro y para Usigli, la historia cobraba sentido al pasar del texto a la poética de la acción escénica.

El autor declaró que *Corona de sombra* fue motivo de un impulso que algunas personas llamaban “supersticiosamente inspiración”; por ello su obra obedeció a una

⁷ Anthony J. Robb cuenta con un artículo publicado en la red, en el que coteja los hechos históricos de *Corona de sombra* con los de la historiografía sobre el II Imperio Mexicano y el destino de los emperadores. Concluye con que la pieza es un documento histórico, escrito por un historiador, para interpretar la historia con la visión de un teatro social y dialéctico, correspondiente al marco posmoderno de acuerdo a la relación presente-pasado, escritura-reescritura y ficción-metaficción; una historia que no se concluye. (Robb, 2003).

conciencia propiamente poética. El teatro visto simplemente como un género literario se debió a la tendencia burguesa del siglo XIX, del llamado teatro de texto. Sin embargo, el texto es sólo un recurso del teatro, un instrumento, por lo que no se trata de una sucursal de la literatura como la novela o el cuento; géneros cuya finalidad es la lectura y tienen la facultad y el propósito de conducir la imaginación del lector a través de la historia que se esta contando. En el teatro el texto es como las partituras de los músicos; las obras de Mozart no se aprecian a través de un medio impreso, aunque puede darse el caso de que alguien al observarlas pueda encontrar algo de belleza en las formas u otra cosa, pero ese será asunto suyo. Alcántara nos recuerda que “para Usigli, el teatro no era de ninguna manera literatura, sino acción, y que la poética teatral se encontraba en la acción” (Alcántara, 2010, p. 72-73).

El énfasis de Usigli, al respecto de los temas históricos, a partir de que compondría *El Gesticulador* y por lo tanto en *Corona de sombra* esta dado en el conflicto entre la comunicación oral y escrita. Destaca de la tradición popular la importancia del contacto presencial y oral en la configuración de la cultura. Entre sus recuerdos de infancia, menciona dos aspectos que para él fueron fundamentales: su madre quien, según él, a pesar de ser iletrada y carecer de educación formal, tenía un conocimiento muy profundo del tema del II Imperio Mexicano además de un extraordinario sentido común y humanismo; por lo que pudo conservar y transmitirle la palpitación de una tragedia humana en la trayectoria de los emperadores (Usigli, 2010, pp. 5-6). Usigli mencionó también sus visitas al Museo de Historia en el que pudo observar retratos, carrozas, vestidos y demás objetos que pertenecieron a los personajes históricos. El autor describió estos recuerdos bajo la categoría de “emociones de infancia”. Según él, luego aparecieron las novelas, los procesos jurídicos y la historiografía de acuerdo a los criterios de cada historiador. Entonces, el interés del autor está privilegiando el nivel presencial y corporal del conocimiento que conlleva la emoción, incluyendo los medios escritos de cualquier orden como recursos complementarios.

Tras esta comprensión podemos concebir la propuesta antihistórica no particularmente como una crítica a la historiografía mexicana a que Usigli se refiere, la cual

pareciera que estuvo muy influida por el positivismo decimonónico, sino de manera general, a los efectos de la Modernidad Ilustrada en México como el “desplazamiento de lo oral a lo escrito” (Alcántara, 2010, p. 69). La historia positiva que veía en el documento la correspondencia objetiva con el hecho mismo, es vista por Usigli como un absurdo, ya que entendemos por “hecho” el acto de hacer en pretérito, o sea la acción misma realizada; entonces, un “hecho histórico” no puede ser reducido a sus registros textuales. Teatralmente el hecho se comprendería a través de su reproducción física y con un sentido metafórico y poético que evoque eso que está más allá de lo que aparentemente se está presenciando. El mismo Marc Bloch comparte la opinión de que la creencia en que los datos de los documentos son la imagen pura del pasado es una “falacia absurda”; pero, no deja de considerar al material textual como la materia prima del historiador, aunque acepta que se trata sólo de una convención, pues las fuentes son tan variadas como lo permita la imaginación del historiador (Bloch, 2008, p. 16). Cuando la historia es llevada al teatro vuelve a ser acción, haciendo uso de un pre-texto, se vuelve corporal, presencial y oral, paradójicamente antihistórica según Usigli.⁸

La acción es el elemento del teatro y posiblemente se concibió antihistórico por tratar de conservar su sentido original, como resistencia a la hegemonía de la ilustración que buscó reducirlo la realidad al texto, cuyas implicaciones fueron graves. La misma historia del teatro se había confundido con la historia de los textos dramáticos, que son una parte imprescindible para el conocimiento del teatro, pero lo son por su carácter metafórico en que aluden a algo que está más allá de su nivel textual, además de su carácter poético que nos comparte el misterio de la condición humana entre la vida y la muerte.⁹ Antonin Artaud decía que los actores de su país confundían hablar con actuar, esto debido a “el divorció o distanciamiento entre los hechos y las palabras” (Artaud, 2002, p. 7). Aunque parezca tautológico, es necesario decir que actuar se aprende actuando, haciendo una

⁸ Juan Tovar centra un artículo en la idea de que el teatro constituye por sí mismo un formato al cual se sujetan los temas que aborda, por lo tanto el único teatro histórico posible es el antihistórico de Usigli, ya que considera que para revivir la historia y llegar al alma de los hechos hay que crear a los personajes a nuestra semejanza, para encontrar alguna verdad que sostenga el tinglado al menos durante un acto. Tovar (1994).

⁹ Compartimos la idea de que la historia del teatro es la historia del actor, esa cultura oculta tras la cuarta pared, transmitida por la memoria de generaciones y que ahora se ha venido documentando en trabajos como *El arte secreto del actor* de Eugenio Barba y Nicola Savarese que hurgaron entre documentos y crónicas de varias épocas y lugares para ubicar elementos distintos y comunes en tiempos y espacios diferentes. Barba (2009).

mímesis de la vida, no existe un manual de aprendizaje cien por ciento efectivo, sería inútil. Ni el lenguaje más refinado o estructurado contiene por sí mismo la condición orgánica y primaria del “querer decir”. Actuar es estar, vivir a un tiempo, eso es la “bioenergética” y se aprende, pero no se puede enseñar, quizás se pudiera acompañar a aprender. Actuar es formar parte de la historia, vivir en ella; ser antihistóricos, volviendo a la paradoja.

En la primera oración del *Prólogo a Corona de sombra*, Usigli, anunció su decidido carácter antihistórico. En 1943, por primera vez apareció este término en la obra del autor y lo que estaba haciendo fue introducir una nueva categoría taxonómica; esto nos indica la existencia de una insuficiencia en el lenguaje para dar fe de algo que existía entre las definiciones de teatro e historia y hasta ese momento no tenía lugar.¹⁰ Pero, ¿por qué no conformarse con las definiciones que le preceden como “teatro histórico”? O incluso, ¿por qué no crear una que los conciliara como “historia teatral”? La insuficiencia está relacionada con la clasificación del paradigma clásico entre ciencia y arte. Haciendo una partición del concepto encontramos que se trata una propuesta transgresora y provocativa, que busca irrumpir en un orden; utiliza el prefijo “anti” que significa: contra, opuesto, que combate; o sea, que se mantiene en resistencia a lo que hasta ese momento fue entendido como lo histórico. Esto es representativo de un paradigma de conocimiento cerrado, que no admitía inclusión ni contradicción; y es interesante contrastar como en Francia *La escuela de los Anales* incluiría nuevos objetos de estudio, métodos para abordarlos y una orientación hacia la inclusión de otras disciplinas de conocimiento, lo que manifiesta que este paradigma se estaba abriendo.

2.4 - Historia efectiva y afectiva

Cuando Marc Bloch reflexionó sobre “el historiador y los hechos”, de alguna manera estaba aportando a la superación del binomio clásico entre sujeto y objeto del conocimiento. Negó la ingenuidad objetiva de que los hechos hablaran por sí solos, incluso creyó que el modo

¹⁰ Para Teresa Montagut Bosque la *Corona de sombra* fue resultado de un estudio profundo y perfectamente documentado de ordenación y dosificación de los acontecimientos para lograr un equilibrio dramático justo. Con un tratamiento moderno, dinámico y polémico obligaba al espectador a colocarse frente a su historia para pensarse y definirse. Menciona que su búsqueda de identidad nacional respondía a una aspiración universalista y antihistórica que pretendía liberar los acontecimientos del encasillamiento oficial. (Montagut, 1995).

de seleccionarlos y exponerlos era una manera de influir y conducir la opinión de quien posteriormente haría la lectura de la historia. Concluyó en que finalmente era el historiador quien decidía qué hechos son significativos para la historia, pero temió en que quizás por eso tal historia “antes y después, no interese a nadie en absoluto” (Bloch, 2008, p. 15), a menos que se integrara a un sistema de juicios admitidos sobre la materia. Por eso consideró muy importante que más que los hechos, era preciso estudiar a los historiadores, además del propósito bajo el que los testimonios se habían realizado. Bloch elaboró esta reflexión a partir de R. G. Collinwood, quien antes había planteado que hay que recibir la historia discurriendo entre los *dramatis personae* de los historiadores. Sin embargo, “el hombre pasa, la casa permanece”, refiere Usigli al presentar en Erasmo Ramírez su ideal de historiador, porque “hemos visto que el hombre tiene que pasar siempre por la misma casa” (Usigli, 2010, p. 9).

El historiador de *Corona de sombra* es de fisonomía inconfundiblemente mexicana, mediana estatura, figura espesa y rasgos faciales zapotecos; una evocación del benemérito héroe nacional: Benito Juárez. De personalidad fuerte pero gris, que habla con lentitud, sin matices o inflexiones pero con seguridad. Como hemos mencionado en la introducción, Usigli decía que las conclusiones no se alcanzan, más bien “las conclusiones nos alcanzan”, y de alguna forma esto es lo que pasó con este historiador de la *Corona* que desde el principio de la trama expone cuál es su interés por su objeto de estudio: “Yo no creo, como todos en mi país que Carlota haya muerto porque está loca. Creo que ha vivido hasta ahora para algo, que hay un objeto en el hecho que haya sobrevivido sesenta años a su marido, y quiero saber cual es ese objeto” (Usigli, 2010, pp. 157-158). La pregunta de este historiador, que es el *alter ego* de Usigli, resultó pertinente en su época de acuerdo a que los descubrimientos del psicoanálisis decían que la locura podía ser provocada por un conflicto en la constitución del Yo. En esta *Corona* el castigo y conflicto de Carlota es el tiempo: la Historia.

En la pieza Erasmo Ramírez viaja al castillo de Bouchout para entrevistarse con Carlota. Allí nadie habla del Imperio Mexicano, ni hay objetos que lo evoquen. Nada sobre el Archiduque Maximiliano de Habsburgo. Carlota esta negada a aceptar los hechos

históricos; Usigli dice que “Edipo se arranca los ojos y que Carlota se arranca la razón” (Usigli, 2010, p. 13). Todo se había mantenido en ese orden hasta la llegada del historiador, quien burlando a la autoridad y sobornando a la servidumbre se había logrado infiltrar a las zonas restringidas del castillo. La dama de compañía de Carlota lee el título de un libro que el historiador por error había dejado: “Historia de México”. Al escuchar esto Carlota entra en crisis, su doctor pide que no se le contradiga para mantenerla estable, ella cree que aún esta en el Imperio y que Maximiliano la espera, confunde al historiador con Benito Juárez, entonces el historiador la interroga, busca una verdad para la historia. Así comienza el relato de tres actos sobre el Imperio hasta que hay algo que la emperatriz no puede recordar, dice: “Yo escribí una carta”; el historiador le responde: “Quizás ésta. 1868. Señora: Mucho os agradezco la expresión de pesar que me enviáis por la muerte de mi muy amado esposo el Emperador Maximiliano. Vuestras palabras me traerían consuelo si un dolor tan grande pudiera ser consolado...” (Usigli, 2010, p. 212).

La metáfora de la “sombra” en esta *Corona*, tiene que ver con la noche, la oscuridad, la muerte en vida, la negación de sí mismo, la insanía mental de la protagonista. Por eso Carlota pide luces, una explicación que no la destruya, pareciera que un oráculo le había presagiado esta tragedia: “Matarás a tu esposo: tu ambición será el odio y la muerte en torno tuyo; tu vientre será infecundo, y sobrevivirás sesenta años a todo esto. El tiempo será tu castigo” (Usigli, 2010, p. 13). Un tiempo que al hacerse largo va reduciendo a polvo aquellos hechos que no se convierten en historia. En 1927, Carlota ya era pasado y era parte de la Historia Nacional de un pueblo, a pesar de estar viva. La muerte de su esposo era el signo de la liberación de un continente, la representación del triunfo de un modelo político, un signo de la Modernidad Ilustrada. La monstruosa imagen del archiduque austriaco se reproducía en enormes murales de lo que alguna vez fue el Imperio, algo que un ser humano vivo difícilmente puede soportar con cordura.

Con esto Usigli estaba criticando una visión maniquea e insensible de la historia de su tiempo, más no a los personajes. Desde esta trama sustentada en la psicología de Carlota observamos como tanto la historia como la psicología, y cualquier disciplina, afectan la realidad y son afectadas por ella de manera simultánea; entonces, desprendemos el

entendimiento de que nada está aislado ni es inerte, tampoco puede ser comprendido desde una sola disciplina, aunque los efectos humanamente constructivos o destructivos de una sean más visibles que los de la otra. Erasmo Ramírez, después de que ha presenciado el testimonio y Carlota le exige la sentencia de la historia, dice: “Yo no soy más que un historiador, una planta parásita brotada de otras plantas – de los hombres que hacen la historia. Yo no quito ni pongo rey. Soy un pobre hombre” (Usigli, 2010, p. 90). Cuando Usigli dijo que Erasmo Ramírez no existe, pero debería existir, me parece que estaba pidiendo algo más que efectividad en los historiadores, quizás también afectividad; conciencia de que está trabajando con las fibras humanas más sensibles y delicadas, sobre las que no puede pasar impunemente porque están vivas.¹¹

Definitivamente Usigli, como dramaturgo, también tomó parte en el hecho histórico, pero lo hizo por su noción de pueblo, para definir la idea de México.¹² Hay tres sentencias que dicta su historiador, las cuales se complementan y muestran una postura compleja hacia el hecho mismo; la primera le brinda la paz y el descanso a un ser humano que está a punto de morir, le dice: “Decid a Maximiliano de Habsburgo que México consumó su independencia en 1867 gracias a él [...] 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”. La segunda sentencia se incorpora a la construcción del discurso histórico mexicano que daba cohesión a la identidad nacional para hacer viable el proyecto de nación mexicana que estaba en curso: “si el Emperador no se hubiera interpuesto, Juárez habría muerto antes de tiempo, a manos de otro mexicano”. Con esto la propuesta de nacionalismo en Usigli, tenía que ver con un auto-conocimiento más no de una adversidad hacia el extranjero; por lo que no se trataba de culpar al otro, sino de asumir la responsabilidad de autodefinición por mismos mexicanos.

¹¹ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri muestra como la antihistoria de Usigli es conocimiento y reflexión, pero además como arte, enriquece a la humanidad de un modo estético; un trabajo de poeta dramático que camina paralela a la del historiador. (Ortiz, 1992).

¹² La posición de teatro, según David Eduardo Rivera Salinas, sobre algún aspecto histórico, es la de interrogar, puesto que no es juez, pero sí ministro que descubre lo que ocultan los disimulos y la “engañifa”, puesto que sus axiomas no son la instrucción o la redención. Para abundar más sobre la discusión actual del teatro frente a la historia, ver: *Paso de gato: Dossier teatro e historia*, (2010), en el que se contiene el artículo de Rivera Salinas.

Finalmente, el autor de la obra, planteó una idea de historia popular, en la que su validez no radicaba en el nombre del historiador, sino en el pueblo mismo; la tercera sentencia de Erasmo Ramírez es: “Señora sólo puedo decirle que el pueblo reconoce a sus buenos gobernantes con la perspectiva del tiempo” (Usigli, 2010, p. 97). A través de este drama Usigli estaba haciendo impersonal un hecho histórico; usaba el recurso de la ficción para hablar de sí mismo, decir algo que según él concernía a la historia de una nación en que le había tocado nacer y en proceso de definirse. Es antihistórico, porque estos personajes y situaciones no existieron, más bien existirán mientras la obra sea vigente; su Maximiliano también es él mismo, pero dejará de serlo cuando un actor se lo apropie y lo represente, es este el carácter mimético del teatro, que paradójicamente será igual a la imagen que nos es dado conocer del personaje histórico real. Esto nos invita a pensar en un principio de comunicación en el teatro, de que cuando algo es íntimo se vuelve universal. Que un tema histórico puede ser teatral y antihistórico mientras contenga los elementos primarios e imperecederos de la humanidad.

2.5 - Belleza y verdad

En el año de 1927, cuando Usigli tenía 22 años de edad, en el Castillo de Bouchout en Bruselas murió de la princesa Carlota de Bélgica, hija del rey Leopoldo. Este acontecimiento “impulsó” a Usigli a escribir *Corona de sombra*, proyecto que realizaría 16 años más tarde, en 1943. En esta época en México se reconstruía el discurso histórico nacional, “la columna vertebral del país”. Y para Usigli el mundo entero contempló con frialdad la muerte de la emperatriz, y al día siguiente todo el mundo pasó sobre ella; “como pasan las gentes sobre las hojas muertas”. A partir de este evento, Usigli desarrolló una concepción muy avanzada para su época sobre la Historia. Concibió la antihistoria bajo la idea de que “la historia es hoy y siempre”, rompiendo con la interpretación de que la historia trata cosas pasadas: para él, la Revolución seguía inconclusa, no había terminado en 1920, como la Colonia en 1821 y Carlota en 1867 (Usigli, 2010, p. 9). La propuesta hoy se puede entender como un punto de vista transhistórico que reivindica la “inspiración”, la “imaginación” y el “sentido común” en la producción de conocimientos, aspectos que en aquella época parecieran marginados por la disciplina histórica.

En la discusión que entabló Usigli a la defensa de su postura antihistórica, mencionó algunos conceptos clave que defendió como propios de un tratamiento teatral. De ellos el más reiterado fue el del uso de la “imaginación”. Mencionó que “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” (Usigli, 2010, pp. 7-8). La crítica estaba orientada a la clásica visión historicista lineal de algunos historiadores, que justificaban algún proyecto político o discurso ideológico y reproducían modelos cerrados; una visión que se había interpretado a partir de Hegel y trataba de explicarse como un devenir en avance espiral, ya sea del tipo optimista o pesimista. Para Usigli de la misma manera en que el futuro está abierto a tantas posibilidades y el presente a tantas interpretaciones, el pasado era un escenario abierto a la imaginación.¹³ Incluso incurrió intencionalmente en varias arbitrariedades y anacronismos cuando compuso sus piezas. Años después el filósofo Karl Popper presentaría un libro titulado: *La miseria del historicismo*, donde destaca una frase: “la miseria del historicismo es, podría decirse, la miseria de la falta de imaginación” (Popper, 1992, p. 23). Los criterios que argumentó Popper fueron muy semejantes a los de Usigli, principalmente sobre el positivismo ingenuo y la concepción del realismo.

Refiriéndose al soneto de Rafael López sobre el Segundo Imperio, Usigli escribió que: “pierde verdad y con ello belleza”. Nuestro dramaturgo dijo que su intención con *Corona de sombra* respondió a un impulso que “algunos llaman supersticiosamente inspiración” (Usigli, 2010, p. 5). Aquí Usigli estaba acusando cierta ingenuidad que se tenía sobre la importancia de la inspiración; pareciera que se le trataba de relegar a un nivel inferior del conocimiento, tal vez en el terreno del “sentido común”, ergo, estaba aludiendo a la existencia de una jerarquía y hegemonía en el conocimiento. Dentro del paradigma clásico, la ciencia se posicionó como la principal forma de conocimiento, teniendo a la física en la punta de la pirámide jerárquica. Sin embargo, para Albert Einstein, la ciencia partía de intuiciones, principalmente intuiciones matemáticas; decía Popper que la principal

¹³ Roberto R. Rodríguez en un artículo comenta como Usigli a través de la imaginación recrea la historia con elementos que favorecen el desarrollo de la trama de *Corona de sombra* como la locura, la doble identidad y el sueño, presentadas desde otra perspectiva para que el espectador las interprete desde un análisis propio; una libertad artística sin concesiones ni temores. (Rodríguez, 1977).

influencia sobre Einstein era la belleza de las matemáticas. Esto resulta interesante considerando que en 1953 tuvo lugar uno de los más importantes descubrimientos científicos, la estructura del ADN, y quienes lo observaron dijeron que se “habían representado las figuras moleculares de acuerdo con el punto de vista de la mayor belleza” (Popper, 1992, p. 43).

El motor tanto de la ciencia como de la poesía es la búsqueda de la verdad con el combustible de la imaginación. El realismo de esta época, tanto en la ciencia como en el arte, tenía que ver con un paradigma hegemónico, que se sostenía a partir de vivencias observacionales y de la inducción hecha regla extensiva y generalizada. Este modelo se remontaba a los descubrimientos de Isaac Newton quien creyó haber generalizado la teoría kepleriana a partir del método inductivo, luego la teoría de Einstein negó sucesivamente a la newtoniana porque la contradecía y por ende no podían convivir. Atendiendo a este contexto, a Usigli se le clasifica como un dramaturgo realista. Sin embargo, Usigli es inclasificable, es un personaje antihistórico, esto porque su propuesta es compleja; a través de la poesía admite e integra la contradicción y el poder de la imaginación. Para él el realismo es una fórmula estética, la cual desnuda la realidad y la vuelve a encubrir en sus tramas; presenta un espejo de la imagen inmediata de la realidad que hemos creado y el conflicto es pasar al otro lado del espejo. Esto se hace evidente en *El Gesticulador* donde revela que el sistema político y la historia de México están edificados sobre una frágil e inestable base artificial, y para afirmarla antes habrá que someterla a su falsación para finalmente creer en ella y reafirmarnos como humanos. La fórmula de orden-desorden-orden o cosmos-caos-cosmos es asumir la idea de que la armonía es la base de la configuración del mundo; esa sensación de certeza que nos da la ciencia y que debe ser igual a belleza.

Corona de sombra esta sostenida en el psicoanálisis de Sigmund Freud el cual se basa en la afirmación, teoría en la cual la contradicción pasa a ser algo que se está reprimiendo. Después de la muerte de Maximiliano, Carlota vive sesenta años de oscuridad, de locura; pide luces, reconciliarse con sigo misma a través de la confirmación, de que alguien le de la certeza de que la realidad esta allí y que forma parte de ella. Decíamos en el

apartado anterior que el historiador comprende el conflicto de Carlota y la reconcilia con México. Es claro que en segundo plano se está poniendo el valor de la sentencia como confirmación histórica y su intervención en el relato histórico nacional, pues lo importante para el poeta es el drama humano; la imperecedera contradicción entre la vida y la muerte y como esto ha sido parte de la conformación de una nación. Una contradicción que devenga en comprensión y solución estética para que se pueda plantear como verdadera.¹⁴

La idea de Usigli de que la belleza esta asociada con la verdad, establece un criterio de comprensión del cosmos y de los paradigmas científicos muy crítico para su época y al parecer concordante con la visión transdisciplinaria. Se trata de una visión poética que comparte el autor y le precede; la encontramos en los humanistas del Renacimiento como Leonardo Da Vinci, por ejemplo, quien ve en el arte un camino hacia el conocimiento. Con Usigli comprendemos como el teatro y el arte en general ha sido un camino hacia el entendimiento y comprensión humana, con un sentido crítico y reivindicador. Resulta importante revisar como esta apertura se ha venido dando a través de las formas de conocimiento alternativas: en el teatro, por ejemplo, cuyo elemento es la acción, el movimiento, el juego con el tiempo, la integración de los tiempos en un mismo horizonte, no a modo de sucesión como lo había propuesto Hegel. La integración del contrario, es un aspecto importante para asumir la paradoja como un recurso de comprensión. Situación análoga a lo que Popper denominó criticismo y falsación, que era la necesidad de incluir la contradicción para asumir una realidad no ingenua. Traer a colación a Popper me parece oportuno puesto que cuando éste consideró que la actividad filosófica se procuraba por una jerarquía social innecesaria, que era arbitraria y que cada ser humano era filósofo de alguna manera, dejó de ser un hombre de teoría y pasó a la acción; trabajó en la pavimentación de calles y en carpintería; esto es pasar del nivel textual a un nivel teatral.

¹⁴ Para Luis de Tavira el teatro obedece a una verdad distinta a la de la ciencia, pues si el objetivo fuera el mismo, uno de los dos sobraría. Explica que el fenómeno antihistórico descompone la realidad para que el espectador la pueda analizar y por medio de la intuición comprender una verdad completa por el camino de la sublimación que lo lleva al arte y la poesía. (Tavira, 1992).

2.6 - Historia fractal

Una característica de Usigli en su noción de antihistoria, es la concepción de un horizonte temporal que contenía pasado, presente y futuro. Aunque hay rastros evidentes del paso del tiempo: construcciones físicas que se vuelven ruinas o monumentos, sofisticación de la tecnología y las herramientas; en el complejo tejido de las relaciones humanas hay actitudes que han permanecido inmutables. Una crítica muy severa del dramaturgo hacia la sociedad de su nación era la imagen de legalidad hacia el exterior y la destrucción interior. Pues observó que el fusilamiento de Maximiliano se debió, en parte, a una necesidad política porque el mundo viese que en México había legalidad, mientras en el interior la población se devoraba en carnicerías. En la trama Erasmo Ramírez contempla esta reflexión en 1927 cuando Carlota le pregunta ¿Quién los gobierna ahora? y en esos años nuevamente la población se destruía en un conflicto por el intento político de separar las prácticas religiosas de la vida pública. Elementos que para Usigli son antihistóricos pues, según él, se ubicarán entre las coordenadas espacio temporales que coincidan con la noción de México a modo de reflejos; como si, metafóricamente hablando, se observara un fractal, que es una forma geométrica que en sí reproduce las mismas formas a diferentes escalas.¹⁵

Al respecto, nos encontramos con una noticia corriente en estos días (la primera versión fue escrita en 17 de Febrero de 2011): una ciudadana francesa, Florence Cassez, es acusada de secuestro y sentenciada a 60 años de prisión. En una conferencia de prensa el secretario de Acción de Gobierno del Comité Ejecutivo Nacional, Juan Molinar Horcasitas, respaldó la sentencia dictada y tomando parte por el gobierno de Felipe Calderón Hinojosa, comentó que están amparados en el principio de estado de derecho y han procurado ser considerados con las víctimas de los delitos y otras personas que también fueron juzgadas. Argumentó que los implicados ya han tenido la oportunidad de agotar todos sus recursos

¹⁵ El término *fractal* es utilizado por la historiadora Elia Espinosa para referirse a “un orden que, siéndolo, conserva la forma y la fuerza del caos” (2004, 79). Para ella el historiador debe percibir su objeto desde la dimensión de la vida interior del historiador (compenetración del inconciente, imaginación, intuición, sentimientos, sensaciones, emociones...), en una relación de *mutuo habitarse* para la elaboración del discurso histórico, estructurado en el texto o en la palabra oral. Explorar en un mundo de interrelaciones indescifrables, transfigurando la materialidad de su objeto en signos y estando totalmente involucrados con nuestro objeto en las intermediaciones visuales, corporales, táctiles, auditivas, olfativas. Una perspectiva transdisciplinaria que pone en jaque al historiador que no esta dispuesto a experimentar por la experiencia vivencial para enfrentar la realidad con fortaleza espiritual e intelectual. Una propuesta que surgió de la *crisis de los lenguajes especializados* que se sujetaban a las fórmulas comunes del siglo XX que dividieron tajantemente lo objetivo y lo subjetivo, lo emotivo y lo racional y crearon caminos contradictorios.

legales para hacer revisión de los respectivos procesos, y que: “los tribunales competentes han decidido sostener las sentencias de culpabilidad que ahí se señalan y garantizar también la protección de las víctimas [...] Lo que está haciendo el gobierno Federal en ese sentido es no solamente defender la ley, sino también defender los derechos de las víctimas de esos delitos” (Jiménez, 2011). Luego la postura de Partido Acción Nacional se ratificó en tribuna por parte del senador Rubén Carrillo, quien “recordó que se trata de un asunto jurídico [...] siempre apegada a las disposiciones legales”.

Todo esto a más de medio siglo de que Rodolfo Usigli escribió: “en México se creó que la historia es ayer, cuando en realidad la historia es hoy y siempre”. Viajamos al pasado por cualquier medio: oral, escrito, material, corporal y por diferentes motivos: saber cosas, acumularlas, incluso para adquirir o conservar el poder, además del mero gusto de conocer; otras veces vamos en busca de un espejo que nos afirme en la realidad y nos diga quienes somos, entonces no sólo se trata de conocer, sino conocernos. Esta analogía del espejo es interesante al percibir la convivencia del presente, pasado y futuro en un mismo horizonte de la realidad. La concepción científica clásica nos explicaba el devenir histórico como una linealidad a partir de la lógica aristotélica causa-efecto, sosteniendo que había una causa primera: la causa incausada, el primer movimiento que echaba a andar la maquinaria de la historia y los fenómenos. También en el pensamiento platónico estaba presente el tiempo como una categoría universal e ideal, algo que siempre ha estado allí, inamovible, de allí que la mitología griega le haya otorgado un carácter divino: *Cronos*.

La Teoría de Sistemas Dinámicos en occidente se desprende un modelo científico simple de comprensión de la realidad en la que todo se construye a partir de fractales, encontramos que en la naturaleza hay repeticiones de texturas, formas y figuras a diferentes escalas. Este es un pensamiento que siempre ha estado muy presente tanto en la cultura occidental como en la oriental: el budismo japonés nos dice que el cielo de Indra es una constelación de perlas ordenas de tal modo que si observas una, puedes ver a todas las demás reflejadas en ella (Pattanaik, 2005, 109). En occidente este conocimiento era marginal o informal de acuerdo a los sistemas hegemónicos del conocimiento ya sea científico o teológico. Al respecto, William Blake desde la poesía dijo: “Para ver el mundo

en un grano de arena, y un cielo en una flor silvestre, sostén la infinidad en la palma de tu mano, y la eternidad en una hora” (Blake, p. 470). Quienes hemos sido educados bajo el paradigma clásico no hemos desarrollado una óptima experiencia del mundo multidimensional, pero sí hay aproximaciones, dice Basarab Nicolescu, por ejemplo: dos amantes pueden estar en puntos opuestos de la galaxia y percibirse mutuamente en un tiempo (Nicolescu, 2002, p. 17).

Hablaba líneas arriba de que es posible pensar la historia como un espejo; entonces habría que desenterrar el espejo, aludiendo al historiador Carlos Fuentes, y encontrar esa forma fractal del pensamiento histórico que ve en el pasado las repeticiones del presente y viceversa. Un tiempo al servicio de la historia y no la historia al servicio del tiempo, anulando la autoridad de la cronología lineal. La concepción de un teatro realista en Usigli era referente a crear la ilusión de realidad, para que por medio de la reflexión, que también quiere decir reflejo, nos diéramos cuenta de nuestra realidad y nos demos cuenta de cómo ha pasado o no ha pasado el tiempo. Pareciera que lo que Usigli plasmaba en escena eran las formas inmutables de la realidad mexicana. Leer el teatro antihistórico de Usigli como mexicano es como entrar a una casa de espejos, en la que cada espejo tendrá una fecha inscrita, pero la imagen que refleja es la misma aunque pueda alterarse por algún truco. El dramaturgo mexicano señala que: “la historia esta viva, es siempre repetible” (Usigli, 2010, p. 13).

Escribió en el prólogo a *Corona de sombra* que antes de Maximiliano, México tuvo cuarenta y tres presidentes y que entonces, la república en México era más compatible con la definición de Quevedo, en que se trataba de aquella con quien cualquiera podía acostarse una noche. Además, se preguntó el autor de las *Coronas*: “¿Acaso el mexicano goza de una patente de privilegio para matar al mexicano?” (Usigli, 2010, p. 15). Aclaró que no se trataba de sostener una crítica contra Juárez, hombre que por sus actos se basta y no necesita defensores. Más bien estaba criticando el sentido de justicia y legalidad que se tenía en México; la sentencia contra Maximiliano había sido tomada por la historia oficial como una muestra ante el mundo de que en México se respetaba la ley a pesar de todo, mientras en el interior, la población se estaba destruyendo a sí misma en frecuentes

asesinatos, aparentemente por la causa liberal o conservadora. Usigli se refirió a las rebeliones ahogadas en sangre por Juárez, Díaz y Calles, a las que hoy se podrían agregar muchas más y regresar a la pregunta inicial ¿Qué es ser mexicano?

De ninguna manera pretendemos decir que los personajes de Maximiliano y Juárez son comparables con Calderón y Cassez; existe una amplia brecha de conocimiento, cultura y carácter que aleja a los personajes de tal comparación, así como el mismo acto del delito. El tema del emperador austriaco y la princesa belga tiene al menos algo de poesía, romanticismo y originalidad además de un destino trágico. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en ambos casos se trata de seres humanos. Dice Usigli que “el teatro se dirige a los pueblos a través de las cabezas de los pueblos” y lo que estamos planteando es el problema de la legalidad y el canibalismo del mexicano, cuyo carácter antihistórico podemos identificarlo como rasgos presentes en todas las épocas de la Historia de México. Actualmente los noticieros y la prensa nacional está plagada de los muertos de la jornada exponiéndolos de forma morbosa, esto es de manera burda y sin una reflexión profunda de lo que está sucediendo con nuestra realidad, lanzando acusaciones maniqueas sin asumir el compromiso que implica la complejidad de asumir que formamos parte de esa realidad.

De acuerdo a la idea de un fractal en el que todo se contiene, se desprende la reflexión de que las acciones humanas, pasadas y presentes, están interconectadas e integradas en la experiencia; esta es una idea propuesta hecha desde hace más de medio siglo por la psicología gestal y atendida por otras áreas del conocimiento. Entonces, tal vez, acudiendo a nuestro archivo íntimo podemos hurgar y ver qué elementos del drama mexicano conservamos como mexicanos, ya que esto quiere decir que posiblemente en algo contribuimos a que se sigan reproduciendo ciertas actitudes que conforman nuestra sociedad. Quizás eso nos ayude a tratar de transformarnos, de transitar a otro estado de la humanidad; que la experiencia histórica sea efectiva como lo planteó alguna vez el positivismo y el historicismo, que no podemos negar y borrar, sino que hay que integrar de la mejor manera y saber asimilar. Preguntarnos si la antihistoria de Usigli habla de nosotros o de otros mexicanos que alguna vez existieron, si ese fuera el caso entonces este tema dejaría de ser historia y se convertiría en polvo.

2.7 - Recapitulación

Me parece que la vigencia de la obra *Corona de sombra* ha sido confirmada por las reiteradas puestas en escena que se han presenciado en diferentes ciudades de la república mexicana y el extranjero, en diferentes idiomas y bajo distintos puntos de vista. Más me parece que el planteamiento del autor tiene que ver con que su *Corona* será vigente siempre y cuando forme parte viva de la coherencia de una realidad nacional. Esta obra que trata sobre el Segundo Imperio Mexicano, ha resultado significativa porque nos presenta un hecho histórico de una manera compleja. El autor encuentra que aunque haya triunfado el liberalismo, persistía en la sociedad un modelo de relaciones que probablemente se remontaba a la tradición hispánica, en el que se otorgaba el poder permanente a una personalidad política más allá del modelo republicano liberal. Esto había dado lugar al caudillaje y hecho inviable la institucionalidad. El autor consideró inoperantes los proyectos democrático y comunista, porque observó que la realidad de México era diferente y contenía elementos de aquellas doctrinas pero de un modo especial. Incluso la noción de libertad, bajo los criterios ilustrados, le resultó improcedente ante un pueblo incrédulo y sometido: según él, libre porque nunca dejó colonizar su visión del mundo.

Para Usigli el error de Maximiliano fue pretender transgredir “la ley del clan” y su tragedia el humanizarse y mexicanizarse. Esto desde un punto de vista poético, puesto que en el personaje, el autor estaba plasmando su propia opinión y sentido de la existencia del hombre. Para esto concibió la antihistoria como una forma de transitar entre la historia y el teatro, además de resistir a las clasificaciones del paradigma clásico unidisciplinario, pero principalmente para hablar de sí mismo y con ello dar volumen y crear un personaje multidimensional. En la insuficiencia que Usigli evidenció, se manifiesta una crítica no sólo a la historia positiva, sino a la misma Modernidad Ilustrada que estaba privilegiando la cultura escrita. Situación cuyas principales consecuencias fueron: la ausencia de correspondencia entre pensar, hacer, decir y escribir; adoptar un realismo ingenuo a partir de la observación e inducción; marginar el sentido común, el sentido afectivo, así como la imaginación e inspiración de los criterios de valides del conocimiento e imponiendo una postura jerárquica del conocimiento.

Sin embargo, de la punta de la pirámide jerárquica vendría la transición. Cuando encontramos que el científico Albert Einstein reconocía que tanto la inspiración como la imaginación, eran el motor de la ciencia, y el modelo científico era un resultado de la búsqueda de armonía y belleza en el mundo, por lo que las matemáticas resultaron un recurso convencional muy efectivo. De allí que haya predominado un realismo ingenuo en la ciencia que posibilitaba su verificabilidad y eficiencia en un nivel de realidad superficial por medio de la observación e inducción. Más, el teatro realista de Usigli era complejo al someter a prueba esta condición, vaciarla y luego confirmarla: en su trama se observa que presenta en un primer momento un realismo ingenuo, lo confronta con su contradicción, lo falsea y finalmente lo confirma. Pero, en esta confirmación prevalece la verdad como belleza, como medio necesario para comprender el mundo desde un punto de vista poético. Esto significa aceptar la contradicción del mundo, su complejidad y la posibilidad de reconfigurarlo con un lenguaje poético y acceder a otro nivel de realidad.

Usigli atendió a la conciencia de que tanto el hecho (en la forma de documentos o lo que proporcione la imaginación), como el dramaturgo (antihistoriador) y el futuro lector, acuden a la historia con diferentes propósitos, pero que los tres están vivos y conviviendo; lo que es más visible en una representación teatral, pero que debería verificarse aún en un nivel textual, atendiendo la condición metafórica y mimética de los textos y el lenguaje. Esto nos ayuda a trascender y asumir la concepción lineal de la historia, bajo la idea de que todo se contiene y va más allá de los criterios clásicos de tiempo y espacio. Esto es, llevar la historia a un nivel personal e íntimo para impersonalizarla y trascender a una historia sin nombres ni espacios cerrados, parte del dominio público, nacional y popular, que se haga presente mediante una forma estética. Otro viejo sueño usigliano.

CAPÍTULO III

CORONA DE FUEGO: EL CANON DE LA TRAGEDIA EN MÉXICO

El arte gravita siempre hacia la crisis humana. El punto donde las personas se desesperan y donde su felicidad y su fuerza más se revelan. En cierto sentido es entonces cuando más vulnerables son; cuando el pájaro de plumaje colorido abandona su cobijo, le disparan (Bond, 1973).

3.1 - Introducción

En el presente capítulo se desarrollan una serie de reflexiones que giran en torno a la concepción de historia de Rodolfo Usigli a partir de su tragedia antihistórica *Corona de Fuego*. La obra corresponde a la segunda pieza de su trilogía antihistórica y fue escrita en el año de 1960. Durante ese año, en México, gobernaba Adolfo López Mateos y en su administración se comenzaron a hacer evidentes algunos problemas económicos, sociales y culturales. La balanza comercial estaba en déficit y la población experimentaba un crecimiento vertiginoso, situación que se manifestó en descontento y descontrol social de muchas maneras; el caso de la huelga del sistema ferroviario fue una de las más visibles, la cual fue reprimida con el encarcelamiento de los líderes. Bajo el argumento de procurar la paz pública el gobierno reprimió a obreros, estudiantes y miembros del magisterio y los envió a la prisión de Lecumberri. Al mismo tiempo se procuraba el desarrollo social a través de la creación del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, con la inauguración del Museo Nacional de Antropología y el Museo del Virreinato, además de la creación de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito.

Según Carlos Monsiváis, en esta coyuntura social el círculo de los intelectuales se había conformado como una entidad pequeño burguesa que discernía en torno a lo mexicano, los cuales se dedicaron a homenajearse y establecer criterios de validez sobre sus campos creativos, además de manifestar su gusto y criterios sobre las creaciones de París, Londres y Nueva York (Monsiváis, 2004, p. 1042). Debido a las contradicciones que en el país se estaban manifestando, algunos de los intelectuales aceptaron su exilio diplomático

en el extranjero, como se hacía durante el siglo XIX con los militares, probablemente con la finalidad de mantenerlos al margen de la escena política. Entonces a Usigli se le envió de embajador a Etiopía con sede en Beirut. Algunos dicen que se trató de una especie de retiro voluntario, pues lo mejor de su obra ya había concluido. En plena Guerra Fría, después de los acontecimientos de Auschwitz, Hiroshima y el Gulag. Mientras el mundo se transformaba y los jóvenes marcaban el nuevo ritmo de jazz y rock, al pulso poético beat, habitando realidades pop o de ácido y peyote; mientras en Cuba se emprendía una revolución socialista y el televisor contribuía a la homogenización de la cultura del *american way of life* a nivel mundial. Entre todo, Usigli escribía la segunda *Corona* de México.

Con esta *Corona*, escrita mientras nuestro dramaturgo desempeñaba varios cargos diplomáticos en Beirut, Usigli se planteó una tarea muy ambiciosa que no sólo tenía que ver con la elevación del teatro mexicano y, por lo tanto, de la cultura mexicana a la estatura de la tragedia, sino consigo mismo, con su capacidad de componer una tragedia digna en verso. Por lo tanto, el propósito de Usigli era tanto personal como colectivo; con su mismo proceso creativo, que estaba ligado al desarrollo cultural del nacionalismo mexicano. Sin embargo, la escritura en verso era un recurso técnico que el autor ya había experimentado; aunada a su carrera de dramaturgo escribía poemas de muy buena calidad de los cuales ahora encontramos como poemarios publicados bajo el título de *Conversación desesperada*. En ellos podemos verificar la destreza del autor en este género y ser testigos de sus laberintos íntimos. José Emilio Pacheco, luego de la muerte de Usigli, en 1980, le reconoció en un artículo que pareció en *Proceso*, su habilidad en el ensayo, la novela, la poesía, y sin duda en el teatro (Pacheco, 1980).

En un texto de dos mil cuatrocientos diez versos, retoma un recurso técnico que entre 1955 y 1959 ya había experimentado en el divertimento que tituló *La Exposición*. Desde el siglo XIX, Kierkegaard, a diferencia de Hegel, hace énfasis en el carácter épico de los procesos históricos, que pueden ser mejor percibidos como sueño apolíneo y objetivación dionisiaca, cuya revelación de ese mundo de imágenes debe representarse bajo una armonía musical. Por lo tanto, para Franz Kuna, esta concepción resulta más realista

porque encuentra la esencia de lo dramático en lo poético-musical, que para él debería ser la renovación del drama en verso para la época contemporánea, pues dicha fórmula revelaba la forma abstraída de la realidad. En la década de 1940, Usigli hizo un viaje a Europa en el que conoció a T. S. Eliot, un dramaturgo que proponía esta renovación contemporánea del drama en verso en contra del caos literario que estaba ocasionando la tendencia al realismo, según él, sin estética (Kuna, 2002).

La *Corona de fuego* se estrenó en el Teatro Xola bajo la dirección de Ignacio Retes en septiembre de 1961. Las opiniones que giraron en torno a este acontecimiento no fueron favorables. Haciendo una crítica sobre el texto, Sergio Magaña Esquivel dijo que se trataba de “un tema del siglo XVI visto y juzgado con criterio del siglo XX” (Magaña, 2000, p. 403); por supuesto que el crítico lo hacía sin advertir la posición antihistórica del autor, que es precisamente la justificación del autor. Peter Beardsell citando a *El Universal* del 15 de septiembre del año de estreno, encontró que aquel montaje “provocó el más grande desaliento [...] casi pisó los linderos del fracaso” (Beardsell, 2002, p. 205). Incluso, el mismo Beardsell señaló que el error se encontraba en que las condiciones del país del autor y de la modernidad no hacían viable la propuesta de una tragedia.

Varios puntos de vista se han desprendido de esta obra: Víctor Grovas Hall en su trabajo *El otro en nosotros*, destaca el acento de la pieza en la construcción del “yo” americano a partir de una relación dialéctica entre “el otro” (Cortés) y “nosotros” (Cuauhtémoc), una condición histórica que “los une y los separa” a la vez.¹⁶ Bruce Swansey en su reciente estudio titulado *Del fraude al milagro*, nos presenta la concepción circular de la historia en Usigli a partir de esta tragedia, cuyo elemento no es lo sagrado, sino lo sublime. Manifiesta cómo aquel multicultural mundo prehispánico fue eclipsado por los aztecas a través de la “fundación mítica de la nacionalidad”, la cual persiste y es motivo

¹⁶ Víctor Grovas menciona que Usigli es el dramaturgo mexicano que ha realizado más obras sobre extranjeros, considera *El Gesticulador* como una obra paradigmática; encuentra una relación estrecha entre los conceptos de sus textos y los de la filosofía de lo mexicano de autores como Octavio Paz, Leopoldo Zea y Samuel Ramos, lo cual conforma un estereotipo del mexicano desde la percepción que tiene el extranjero del mexicano. (Grovas, 2001).

de una tragedia.¹⁷ En un ensayo que forma parte de una publicación hecha por el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), sobre los homenajes al dramaturgo, Alejandro Ortiz al tratar de “los viajes de Usigli hacia la historia”, nos dice que con la *Corona de fuego* trata de reforzar la identidad nacional; rompiendo con la linealidad, busca la transformación de la misma historia, haciendo del teatro una forma de conocimiento y reflexión (Ortiz, 1992, pp. 126-127).

El propósito del presente capítulo es reflexionar sobre algunas apreciaciones respectivas a la *Corona de fuego* desde un enfoque histórico. De este modo contemplar la complejidad en las concepciones de Usigli sobre la historia. En principio, presentando el papel que desempeñó la Conquista en la construcción de una ficción histórica que posibilitó la cohesión y coherencia nacional. Luego, la manera en que el sentido de identidad nacional varía de acuerdo a la composición étnica y la configuración histórica de los habitantes de una nación, tomando varios ejemplos y resaltando el sentimiento emancipador cultural y económico del autor frente a los Estados Unidos. Después observamos cómo la figura de Cuauhtémoc resulta significativa y oportuna para concebir a un héroe nacional; sin embargo, éste es el resultado de un híbrido que incorpora elementos del canon trágico griego y del cristianismo. También cómo la atención del autor está sujeta a un compromiso con el teatro como aquella institución fuera de lo institucional, lo que implica una estatura ética que lo lleva a emprender una discusión sobre el lugar que puede ocupar una tragedia en un mundo desvalorizado, frívolo, hipócrita, indiferente, vano y escéptico.

Lo dramático en *Corona de fuego* es el desciframiento del mexicano desde y en función de su relación con el otro, a partir del acontecimiento de la Conquista; donde se observa que el trato infame de los conquistadores a los indios fue más violento del que se acostumbraban a prodigar entre los propios pueblos prehispánicos, de allí el que deviene un

¹⁷ Bruce Swansey dice que Usigli pudo crear un teatro en que los temas nacionales polémicos se desatan dialécticamente, al interpretar etapas de la historia que parecían etiquetadas por su credo. Menciona que la historia para Usigli es compleja y paradójica, para un pueblo que sin ella es fácilmente manipulable. Que al unir ética y estética en el proceso de inventar la nación, permite al mexicano creer y ser libre, adjudicándose una responsabilidad educativa y moral al preservar e interpretar los principales mitos de México que representan el drama mayor de la historia, cuyas consecuencias rebasan lo individual; con ello libera la opresión del pasado al considerarlo como un sueño, en el que se asume como verdad lo que cada quien esta dispuesto a creer, planteando una realidad alternativa como una fuerza secundaria al mito, con lo que su “realismo” cobra inadvertidas profundidades. (Swansey, 2009).

re-conocimiento y búsqueda de sí mismo; una conciencia en que yace el dramático nacimiento del pueblo mestizo que conforma la población del México de hoy, su elemento material. Usigli encuentra en Cuauhtémoc al héroe de esta tragedia mexicana, quien de acuerdo a la inscripción de la Plaza de las Tres Culturas: heroicamente cayó defendiendo Tlatelolco en poder de Hernán Cortés, y esto no pudo ser triunfo ni derrota, sino reconocimiento. Toda creación artística es un paso más en el camino de la libertad interior y exterior; según el tratamiento de Usigli, en la Conquista el mexicano se da cuenta de su auto-destrucción, y el “darse cuenta” pudiera llevarlo a su re-construcción. El acontecimiento de la Conquista en América quizás equivale a la guerra civil para los españoles, a Auschwitz para los judíos o a Hiroshima para los japoneses, un monstruo contenido en el “ser mexicano” difícil de comprender.

La tragedia mencionada es un hecho de la Historia de México que se aborda en la *Corona de fuego*, pero “la tragedia” era un fenómeno propio del teatro griego, difícilmente realizable en otro tiempo y espacio, tal vez, probablemente, por eso esta obra forma parte de aquellas que se escribieron para ser leídas. Ya que la disposición de los instrumentos para su realización, no ha formado parte de las condiciones del teatro en México, en cuanto a los métodos y sistemas de actuación, nivel de participación y compromiso del público y de la cultura generalizada que ha circulado en los ámbitos oficiales de la Historia del Teatro en México. Para que suceda un acontecimiento de una tragedia debe existir una conexión íntima con el “ser” más profunda a la que podemos acceder a partir de una conducta regida por los criterios de la civilización moderna e ilustrada, y según los esquemas estandarizados de relaciones que rigen al hombre civilizado. De allí que consideremos que lo antihistórico en esta tragedia sea la imposibilidad de su realización.

3.2 - La Conquista en la ficción histórica nacional.

Entre los acontecimientos de la Historia de México, Usigli encuentra en la Conquista un hecho que representa simbólicamente la base humana de la nación, su elemento material (el indio). Para él, Cuauhtémoc era el personaje clave del episodio, cuya muerte representa el silencioso suplicio que permanece en la raza de los mexicanos, que corre por su sangre a través de los siglos, un susurro esperanzador que mantiene presente la esencia de la

antigüedad mexicana con el anhelo de que su raza volverá a ver la luz; una visión correspondiente a la tendencia nacionalista que los Estados-nación construirían para dar coherencia a su régimen político, como una cultura que se hace extensiva a la población a través de actividades cívicas que reafirman el sentido de la noción de “México”. Fenómeno muy presente en la historia occidental de la primera mitad del siglo XX, en este sentido los ejemplos de Alemania, Italia, Japón y otras naciones resultan muy interesantes. El tema de la construcción de una ficción histórica en México, ha sido muy estudiado por historiadores como Edmundo O’ Gorman, Antonia Pi-Suñer, Enrique Florescano y José Ortiz Monasterio.

El conflicto entre liberales y conservadores en busca del poder caracterizó al siglo XIX mexicano. De cada bando se desprendía un discurso histórico que le favorecía: la reivindicación prehispánica, para el liberal y la hispánica, para conformar un referente para la visión conservadora. Ambos buscaban darle a México un rostro, el conservador lo remitía a su pasado inmediato en el régimen virreinal del que había heredado el mestizaje, la religión y la configuración social; el liberal se remontaba a un pasado lejano, épico y glorioso, del que se desprendían profundos rasgos de identidad con la raza autóctona. Fue hasta el periodo del Porfiriato que se hizo una reconciliación declarada entre ambos pasados para concebir una historia nacional coherente. Antes se habían negado, sucesivamente, las precedentes versiones históricas de acuerdo a cada régimen político; con la Conquista se negó la historia del imperio mexica y la Independencia negó el pasado virreinal; fenómeno dialéctico a través del que un grupo o clase toma el poder y construye una superestructura, diría Carlos Marx. El reunirlos en un relato que unificara los discursos fue también una estrategia política de conciliación. Si bien, es cierto que se privilegió, en el relato, al bando liberal y sus hazañas durante la época del México Independiente, también es cierto que se le atribuyó a la Iglesia la unificación cultural del pueblo por medio de la evangelización, así como la época prehispánica se elevó a la estatura de alta civilización, como la grecorromana (Florescano, 1991).

La Revolución Mexicana (1910-1917), que fue producto de las tensiones políticas, sociales, económicas y culturales del Porfiriato, trajo consigo el desborde pasional de las

contradicciones que constituyen nuestra sociedad mexicana, para desbocarse a lo largo de diez años de inestabilidad y destrucción (1910-1920). Aunque el gobierno de Carranza (1917-1920) puso las bases para reestablecer el orden político y social, nuevamente, a través de pactos y conciliación entre los discursos y planes de las facciones, algunos de ellos, de dimensión histórica como el que presentaba el Plan de Ayala. No fue, sino hasta, 1920 con el gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924) que se hizo viable reestablecer el orden, aún con algunas amenazas como la de Escobar en 1927 y Cedillo en 1936. Pero este nuevo régimen no alteró el relato histórico nacional que le precedía. Eso sí, negó sucesivamente al régimen de Díaz acusándolo de explotador, esclavista, opresor, intolerante y autoritario, pero conservó el tinte liberal del resto del relato. Reproducción que se puede verificar en las pinturas de los muralistas que fueron patrocinadas por el gobierno, además de los monumentos, que se han continuado levantando en plazas públicas de todo el país, nombres para las escuelas y calles principales, y luego de la década de los treinta e inclusión del discurso histórico de la Revolución, se ha incorporado a otros héroes.

En el panorama del teatro la situación era similar, pues el discurso histórico nacional se fue reproduciendo en las piezas de teatro mexicano durante el siglo XX. A un nivel meramente cuantitativo se observa cómo el tema de la Conquista es predominante, ya que proporciona el material dramático, profundamente, significativo para la identidad mexicana (Pájaro, 2009). De él se desprenden símbolos culturales que para muchos constituyen los rasgos característicos del mexicano. Octavio Paz en el *Laberinto de la soledad* presenta la palpación viva de creencias y costumbres que se remontan a la Conquista (Paz, 2004). Bajo una perspectiva psicológica encuentra en los personajes de dicho acontecimiento la explicación de los rasgos característicos del mexicano, cuyo machismo explica a partir de Cortés, quien sometió y humilló a los indios; en tanto que la negación y el auto-engaño es significado desde la pasividad de la Malinche. Moctezuma, por su parte, es el signo de la grandeza del imperio y la destrucción, ante el deslumbramiento que le provocó la apariencia divina de los extranjeros, y finalmente, la figura más esperanzadora es la de Cuauhtémoc, semejante a Jesucristo, quien se entrega, en sacrificio, con la esperanza de que su raza renacerá (*Ibid*, pp. 72-97).

El sello que puso Paz a la cultura mexicana no es distante de la versión que presentaba la producción de literatura dramática de su época; en la que se reproduce la mitología histórica oficial que privilegiaba el reforzar la identidad. Una versión del pasado correspondiente a un modelo diseñado por las corrientes historiográficas europeas del siglo XIX que se separa en tres departamentos: Antigüedad, Edad Media y Modernidad según la visión universal; de acuerdo el modelo positivista: estadio metafísico, religioso y positivo; para el marxismo: esclavismo, feudalismo y capitalismo. Modelos desde los que se esquematizaba la flecha de la historia, que principalmente se enfocaban a dar coherencia al presente histórico de Europa central del siglo XIX. En su adaptación a la realidad mexicana, la época prehispánica se contempló como análoga a la Época Antigua; inclusive, Paz establece correspondencias entre el imperio azteca y el mundo helenístico. En su *Corona de fuego*, Usigli muestra el calvario de Cuauhtémoc y su sacrificio, atribuyéndole al personaje conciencia de que, su muerte, será útil en el futuro; desde su posición antihistórica, el dramaturgo atribuye este providencialismo al protagonista, respondiendo a la necesidad del contexto del autor en crear objetos culturales que confirmen y revaloren la identidad nacional.

La vigencia de tal discurso nacionalista estuvo presente desde la instauración del Estado posrevolucionario hasta que el sistema político y económico se agotó hacia la década de 1980; aunque matizado entre acentos y opacidades de acuerdo a los cambios en cada periodo presidencial, pero nunca dejó de ser la base de la cultura mexicana. Con esos gobiernos, al fin parecía que el proyecto del siglo XIX, de integrar a la población mexicana, se estaba realizando con acciones efectivas tanto culturales como educativas. La “escuela rural” fue uno de los instrumentos más eficientes para transmitir el sentimiento patrio, además de que con él la integración indígena parecía hacerse posible. En el proyecto vasconcelista se incluía la sustitución de dialectos por la adopción del español; para José Vasconcelos como para Usigli, debían admirarse los antepasados indios, su lengua y la grandeza cultural de que daba fe la arqueología pero, consideraban que los grupos indígenas, debían cambiar sus hábitos para integrarse al ritmo de la modernidad y las condiciones de la civilidad, situación que en la actualidad se busca revertir bajo el criterio de la diversidad.

El discurso histórico que se creó en el siglo XIX por razones políticas, como hemos mencionado, perdió fuerza hacia la década de los ochenta del siglo XX en México. Pareciera que el ciclo nacionalista mexicano se cumpliría en bloques de veinte años: haciendo antesala de 1900 a 1920 para encontrar su plataforma y despegue entre 1920 y 1940, manteniéndose como regla, normalidad y estabilidad entre 1940 y 1960, viendo su decadencia y desarticulación entre 1960 y 1980 para que, al final, en las dos últimas décadas, la cultura se abriera a otros temas. Usigli perteneció al siglo XX y resulta relevante su modo de significar la historia, como parte de una construcción necesaria para dar coherencia a la integración de el grupo humano a que pertenece, a la noción de México, respectiva a una época y a un determinado sistema de ideas inmerso en el complejo político, social y económico, el cual ratifica su existencia en el teatro.

3.3 - El sentido de “ser americano”

¿Una tragedia americana? Es el problema que tratamos en este apartado desde la *Corona de Fuego* que se acompaña del subtítulo: *Primer esquema para una tragedia antihistórica americana (1960)*. En primera instancia pareciera que el título sugiere que el tema tratado resultaría significativo y trascendente a lo largo de toda América y que, de alguna manera, sintetiza el “ser” del americano o que contiene su parte fundamental, su esencia. A partir de los elementos abstraídos del argumento de esta *Corona* antihistórica, contrastaremos el sentido de identidad que propone el autor, con algunas ficciones nacionales correspondientes a otros países del continente, las cuales coinciden o se diferencian de acuerdo a sus principales rasgos históricos y étnicos.

Una de las tareas asumidas por Usigli fue la de ofrecer a México y a los mexicanos un teatro digno, pues consideraba que, a pesar de esfuerzos individuales e inconclusos, hasta su época, aún no se poseía. Pero, parece que su ambición en *Corona de fuego* es muy grande, puesto que busca una trascendencia de nivel continental, no sólo nacional, a través de un tema que cimbra el Valle de México y resuena a lo largo del continente de América. Pero entonces ¿Cuáles son los rasgos comunes en los que se identifica el ánimo continental, que vendría a formar y dar sentido al ser de América? De acuerdo a la trama de la *Corona*

nos parece que son dos las propuestas: el arraigo a la tierra por una raza cuya sangre nativa ha permanecido en el transcurso del tiempo y el anhelo esperanzador de libertad de esa raza que ha sido conquistada y sometida. Pero ¿Esto conforma el sentimiento de lo americano comprendido en una misma geográfica? o sea ¿involucra a aquellos países que comparten el área denominada América?

Sabemos que los casos de Estados Unidos y Canadá resultan muy distantes de las experiencias acontecidas en el centro y sur del continente. Para ellos, no existe un referente étnico específico de procedencia aunque, históricamente, la raza anglosajona que practica la religión protestante ha tenido cierta hegemonía política y cultural en los Estados Unidos, a saber trata de los conocidos popularmente como WASP (White, Anglo-Saxon, Protestant). Esto ha hecho que sus mitos fundacionales estén más relacionados con la colonización de “tierras nuevas” que con una historia que podría remontarlos a una raza autóctona, como es el caso de México. En Canadá ocurre algo similar, pues no existe un sentido de identidad que oficialmente reconozca en el indígena el principal elemento cultural, sus referentes son el legado francés e inglés de sus respectivos colonos, según la región. Por lo tanto, el elemento cultural del norte de América es la colonización y el trasplante del hombre europeo al nuevo mundo, más no el carácter autóctono.

La región del “cono sur” responde a otras características. Comparte el legado hispánico de otras zonas de América. Pero en esta zona la particularidad responde, en parte, a su posición geográfica que, en los primeros momentos de la colonización española, resultó poco atractiva tanto por la lejanía como porque, en ella, no existían civilizaciones autóctonas tan asombrosas, ricas y atractivas para los conquistadores como las del centro del continente. Por este motivo la colonización fue más lenta y de poca densidad. Sin embargo, algo en común con otras regiones fue que, hacia el ocaso del Virreinato del Río de la Plata, se desató un sentimiento de arraigo que el criollismo difundió con un sentido anti-hispánico, sobre el que se construyó su identidad nacional. Posteriormente, los yacimientos argentíferos y la ganadería dieron pie a que se establecieran importantes centros poblacionales; sus políticas de migración durante el siglo XIX atrajeron la atención

de europeos que ahora constituyen su base social y cultural (el gaucho), además de la preexistente masa indígena que le puebla.

Brasil presenta otra situación. Comparte un pasado colonial con el resto de Iberoamérica del que se desprenden algunos puntos en común, pues tanto españoles como portugueses pudieron transmitir al nuevo mundo instituciones y valores propios de la región europea peninsular, que para algunos historiadores, aún se preservan y se remontan al medioevo hispano e incluso al periodo latino y que no coincide con la experiencia del centro de Europa (Weckmann, 1993). Sin embargo, en Brasil la esclavitud parece haber sido más marcada que en otras regiones, dejando una presencia negra muy abundante y haciendo que en el ámbito popular predominen las creencias y prácticas de origen africano. Es también una región en donde el elemento indígena está muy presente, por lo tanto, el contacto interétnico hace muy compleja su composición social. En medio de este complejo multi-cultural, donde resulta difícil que algún grupo étnico absorba el sentido de identidad oficial, se construyó el sentido de nación como una ficción dirigida no hacia el pasado fundacional, como en México, sino que se trata de una proyección hacia el futuro; el mismo nombre de Brasil es prácticamente sinónimo de modernidad y léanse en su bandera la proclama positivista: “orden y progreso”.

El ejemplo más cercano al mexicano es el de Perú. Sobre ambos casos es posible establecer algunas analogías sin temor a caer en forcejeos. Comparten el pasado virreinal como parte de la monarquía hispánica; tienen una población indígena muy consistente; remiten sus ficciones fundacionales a un pasado glorioso prehispánico en el que sus respectivos imperios, inca y mexica dominaron una enorme extensión de territorio; en ambos se establecieron los más importantes virreinos durante la época conocida como colonial. Por lo tanto, sobre Perú también es posible hacer una analogía con los elementos desprendidos de *Corona de fuego*, como lo son la identificación material con el indio; una raza autóctona cuya sangre, arraigada a su tierra, ha sido sometida y clama por su liberación.

Por lo tanto, si la ficción construida por Usigli, sobre lo que considera concerniente al americano, en tanto habitante de un continente, no contiene los elementos culturales sobre los cuales construir un discurso integrador, entonces ¿en qué dirección va su propuesta? ¿Se refiere entonces a que el sacrificio de Cuauhtémoc es el único acontecimiento que se verifica en América a la altura de la tragedia? ¿Que el devenir del continente se puede remitir al acontecimiento de la Conquista de México? ¿Que el choque entre dos mundos ha sido el suceso en América más trascendental y significativo, y que su huella más profunda se registra en la Conquista de México? ¿Que los principales signos del americano se revelan en el calvario de Cuauhtémoc? El principal valor manifestado en las *Coronas* es la libertad, en el caso de la *Corona de fuego* es la liberación material que se alcanzará cuando la pirámide vuelva a cubrir el horizonte americano y la sangre natural fluya sin inhibición ni depresión. Para él, ese es el sentido integral del ser americano.

Lo anterior nos presenta una gradación en que el sentido de identidad propuesto por Usigli a partir de *Corona de fuego* está presente en algunas regiones de América, retomando países que podemos considerar representativos de un área o situación histórica. En esta gradación se presentan más lejanos al discurso de Usigli los países colonizados por otras monarquías como los del Norte y el Brasil; mientras que los que comparten el legado prehispánico están más cercanos al discurso de la *Corona*, pero también presentan matices de acuerdo a la población que los conforman. Para Usigli, el sacrificio de Cuauhtémoc, por tratarse del principal héroe del relato épico mexicano, es uno de los principales acontecimientos de la historia de México, debido a que en él se remiten los elementos de la identidad material del país y que es signo de América por representar a la raza originaria, cuya sangre ha permanecido a través de los siglos y a pesar de la dominación, que clama por su deseo de liberación, en un silencioso camino de oscuridad, pero con la esperanza de que, en su resurrección, volverá a ver la luz. Esta concepción esconde también el sentimiento anti-imperialista del autor, en cuanto a la expansión económica y cultural de los Estados Unidos hacia México, fenómeno que Usigli resistía haciendo una re-significación de lo que cotidianamente se entendía como lo americano y que principalmente se remitía a los Estados Unidos.

3.4 - La conformación del héroe azteca

Nuestro dramaturgo menciona en reiteradas ocasiones que el teatro es una corona. Y él ofrece tres a México: *de sombra*, *de fuego* y *de Luz*. La primera es presentada a modo de pieza, la última a modo de comedia y la *de fuego* a modo de tragedia. Y si el teatro es una corona de los pueblos, que será siempre a la medida de sus hombres, la tragedia es la corona del teatro, que exige de sus hombres los más elevados tonos emotivos. Pero, de acuerdo al propio Usigli, se trata de un género que cumplió su ciclo de vida en la antigua Grecia, allí nació, tuvo su etapa de auge y decadencia hasta que se extinguió (Usigli, 2010, p. 184). En otros contextos no se ha retomado exitosamente debido a que no se trataba de un evento artístico o cultural simplemente, sino que formaba parte de un fenómeno muy complejo, como parte viva de la conducta nacional y de una visión del mundo. Retomando a Nietzsche, en la tragedia se fusionaba lo Apolíneo (orden, cosmos, civilización, razón, medida, control, equilibrio, cordura), con lo dionisiaco (desorden, caos, barbarie, intuición, descontrol, abandono, desequilibrio, locura). Para él, la tragedia es la más noble creación humana, y tenía que ver con la configuración social, política, moral, religiosa y cósmica de su gente.

Entendido esto es preciso preguntarnos: ¿Cuál era la condición de los hombres que diseñaron al héroe trágico? Al parecer, el hecho de que para algunos no exista tragedia fuera de Grecia, se debe a que no se han reproducido las circunstancias históricas y sociales que la hicieron posible. Según el mismo Nietzsche, el socratismo primero y luego cristianismo, corrompieron y degradaron la estatura humana que se había alcanzado entre los griegos, imponiendo una moral basada en conceptos abstractos y valoraciones sin base real. El héroe trágico es retomado de la épica griega, la cual cantaba las hazañas militares victoriosas de los hombres. Se trataba de rapsodias muy conocidas entre la población, incluso hay quienes dudan de la existencia del mismo Homero como personaje histórico, poeta a quien se le debe la composición de la *Ilíada* y la *Odisea*; se cree que se trata más bien de cantos muy conocidos que se reproducían desde lejanos tiempos como una tradición y, por lo tanto, se habían vuelto una voz colectiva, por lo que Homero era la representación colectiva de historia oral y la fantasía humana. Considerando que el mito es un desdoblamiento de la acción social, interpretamos que se trata de un canon de valores

trasmitido y asumido como *ethos*; pensar el canto como un instrumento que hace explícita la cosmovisión y los valores de una nación.

Sabemos que entre los certámenes de la tragedia griega, un requisito muy importante era que el tema tratado fuera bien conocido por el pueblo; por lo tanto, no importaba la originalidad, sino la manera en que se presentaba la destrucción de un hombre que desafiaba a los dioses. El *ethos* que de allí se desprendía era el del guerrero, cuya relación con la muerte es violenta y, por lo tanto, excitante. Un guerrero que busca el reconocimiento de la *polis* y que tras sus hazañas lograría un estado de admiración y prosperidad, lugar en el que cometería fatales errores que lo conducirían a su propia destrucción. De acuerdo a Jean Duvignaud, podríamos decir que se trata de un desdoblamiento de la misma sociedad;¹⁸ Usigli señala que el sentido trágico circula entre los griegos como “sangre viva y en acción”, como un convivio entre la vida y la muerte.

Ese sentido heroico griego, el *ethos* del guerrero, fue corrompido por la moral socrática, que estableció un sistema de valoración abstracta a la que sometió las acciones humanas; fuerzas que impelan el alma de los hombres para obrar bien y conducirse por el camino recto y justo (Platón, 2003). Si dentro de ello existía un espacio para la tragedia, Sócrates se convirtió en el protagonista de la misma: quien sometido a juicio por profesar sus creencias, aceptó la cicuta (el sacrificio) entregado a la creencia de que la esencia de su ser se mantendría pura. La filosofía de Sócrates plantea una reconciliación con los dioses apelando al amor y la bondad, por lo que la trasgresión se omite. Este tipo heroico fue retomado por el cristianismo primitivo, encontrando en Jesucristo el más alto héroe trágico: un hombre que no desafía a los dioses ni a su mortal destino; que se entrega a ellos en sacrificio y obtiene una recompensa supraterrrenal. Todo esto conduce la acción, modificando el *ethos*, hacia el “bien” hacer; pues la resurrección de Jesucristo es el signo de que hay un paraíso para los hombres, la felicidad después de la muerte para quienes hayan conducido con justicia y amor su vida. Usigli menciona que ni los intentos del Bizancio y

¹⁸ Un clásico que apareció en la década de los sesenta para estudiar la teatralización como espectáculo es *Sociología del teatro* de Jean Duvignaud, en el estudio del teatro de distintas épocas, el autor nos muestra como las sociedades comprometen y afirman su humanidad en su teatro, para que así el hombre pueda encontrar su forma al representar su realidad viviente y concreta. (Duvignaud, 1960).

ni la Edad Media, pudieron dotar de contenido trágico vivo el teatro que llamaron “tragedia cristiana”. Teatro es tensión social y tensión espiritual, si el hombre se ha reconciliado con Dios, se anula la transgresión, no hay drama en la que el hombre se auto-destruya por sus actos.

Con el Renacimiento, después de siglos de cristianismo, el hombre vuelve al centro, nuevamente se debe a su pensamiento y a su circunstancia histórica; su condición social y las estructuras a que se sujeta su vida. Se repliega a la intimidad para librar sus batallas contra los dioses y la muerte, pero entonces su destino no altera el orden cósmico. Como ha dicho Immanuel Wallerstein evidenciando la paradoja de la modernidad: un sistema en el que “el cambio es eterno, nada cambia jamás” (Wallerstein, 2004, p. 11). Me parece que esa sería una buena definición para la tragedia moderna, o “pieza” como algunos la han llamado. En la modernidad no importan tanto las personalidades, como los amplios procesos que atraviesa el curso de las vidas. Por eso, en el teatro de Henrik Ibsen la propia naturaleza humana y el medio que le circunda son los elementos contra los que lucha el hombre. Por eso, el teatro de Eugene O’Neill confronta al hombre contra el mundo mecánico al que está engranado. Por eso Usigli no encuentra héroes, ni en la psicosis desatada por las guerras, aunque, en la Segunda Guerra Mundial identifica claramente a un personaje de rasgos trágicos que luego de desposar a su madre (tomar el poder en su país) la destruyó, destruyéndose a sí mismo: Adolfo Hitler. Por eso, para Usigli, el mejor teatro moderno se basa en las personas.

Si acepamos, que tenemos a un personaje trágico correspondiente a la época moderna y poetas capacitados para componer una tragedia de acuerdo a los criterios clásicos, faltaría algo muy importante: el público, que nunca es pasivo y no sólo tendría que ser un grupo de gente aficionada al teatro, sino que debe conformar el pueblo de una nación y compartir el sentido trágico de su nación. Es cierto que la tragedia neoclásica de Francia e Inglaterra se preservó como un género culto y estaba dirigida a cortesanos y que, aún cuando el público que presencié obras de Shakespeare desconociera los temas históricos a que las obras remitían, conocía bien el efecto y contenido trágico. Entonces, ¿cuál es el propósito de Usigli con una tragedia americana cuando aclara que su público esta fuera de

México, América Latina y España? Las respuestas pueden ser dos y las dos son antihistóricas: la primera es que está ofreciendo una obra sin contexto cerrado a una nación o un continente o una época, sino que esta dándole a su obra un tratamiento humanamente universal, y por lo tanto, es atemporal; la segunda es que está realizando una obra para un público que aún no comparte el sentido trágico, pero que tal vez lo tendrá, puesto que su tragedia no responde al pasado, ni al presente del autor, sino a que en un futuro su pueblo puede comprender la tragedia, de acuerdo a la función educativa que el autor atribuía al teatro.

Trastocado el sentido trágico de la civilización cristianizada ¿Cómo se puede volver a la tragedia? Se dice que los fenómenos históricos no son reproducibles, que con ellos no se puede experimentar como lo hacen las ciencias naturales, pero al parecer Nietzsche creía en ello cuando pretendía reinventar a la humanidad alcanzando el estado de “superhombre”. Usigli creía también que el teatro podía transformar al pueblo, esto significa transgredir el proceso histórico; contrariamente al fenómeno griego en el que un pueblo pudo concebir la tragedia, para nuestro dramaturgo, el teatro podía reinventar a un pueblo a través de la comprensión; ese es el motivo de *las coronas*, la realización de su liberación pendiente desde los niveles material, político y espiritual, a partir de episodios históricos de los que algo aún se podía integrar positivamente en la constitución de su ser. La transformación social desde el arte fue también el proyecto cultural de Vasconcelos. Cuauhtémoc es un signo de este anhelo, un héroe híbrido entre los *ethos* griego y cristiano. En él se proyecta el ánimo inquebrantable y guerrero del héroe trágico, aunque no goza de la prosperidad de un reino y no comete errores que lo conducirían a su destrucción; sube al trono de un imperio en escombros, es traicionado y se entrega en sacrificio con la esperanza de que su raza volverá a ser gloriosa. Su sacrificio es el de Prometeo y lleva una corona de un fuego que no se extinguirá y arderá en las venas de su raza, hasta que esta logre su liberación.

3.5 - Fraude contra la institución del teatro

“¿Qué importa esto – se dirá – en un momento en que se tambalea y amenaza desaparecer el mundo que habitamos?” (Usigli, 2010, p. 184), se preguntó Usigli tras la indignación que le provocaba el que algunos críticos lo acusaran de haber cometido un fraude en contra del

teatro. Para muchos, entre ellos Usigli, el teatro es una de las instituciones más antiguas del hombre y paradójicamente siempre ha sido contra institucional. Forzándonos a atribuirle alguna función al teatro, podemos decir que sería la de re-plantear, re-fundar o re-pensar la condición humana. Y esta “función” es vigente y verificable en distintas épocas y lugares habitados por humanos, tanto para los griegos como para las demás sociedades. Tal vez, por eso, la ignorancia ha confundido muchas veces al acto creativo con acto criminal. Una buena puesta en escena, cuando es verdadera, podrá ser inmoral, pero no podrá dejar de ser ética. “Inmoral” en cuanto a que trasciende el discernimiento entre el bien y el mal, pues contraviene las costumbres de acuerdo al origen latino de la palabra; “ético” porque implica un carácter sostenido, una manera de ser cuyo rasgo de peculiaridad va más allá de la costumbre (Gómez, 2004, pp. 467 y 284).

Nuestro autor dramático es un poeta, no es político ni diplomático; no cuando escribe para el teatro. Siguiendo la aclaración de José Ramón Alcántara, ya señalada en nuestra introducción, poeta es aquel que con el dominio de las técnicas de su disciplina y destreza, accede a algo que está “más allá” de la superficie y apariencia de su obra. A Usigli se le acusó de contrarrevolucionario cuando en 1947 presentó *El gesticulador*; de inmoral cuando en 1952 presentó *Jano es una muchacha*; de pretender favores políticos de Ruiz Cortínez al escribir *Un día de éstos* en 1953; de conservador por los intelectuales cuando en 1972 escribió *¡Buenos días señor presidente!* con dedicatoria a Luís Echeverría Álvarez. Su teatro es amoral, apolítico, ahistórico, pero ético. El caso que nos incumbe ahora es el de 1961 donde, tras la presentación de *Corona de fuego*, se le acusó de cometer un fraude contra el teatro. Hemos dicho que el teatro es una institución fuera de las instituciones, un instituto extraoficial entonces, el fraude sería una falta al código ético de la institución del teatro. Un timo, engaño, presentar algo que no es. Sobre eso se pregunta el mismo autor: “¿Podría un hombre escribir la palabra “tragedia” en una página en blanco sin escuchar a su espalda la presencia inmensa de *La Orestiada*, de *Hamlet*, del *Rey Lear*?” (Usigli, 2010, p. 206).

Los pueblos de todas las épocas necesitan el teatro para “respirar por la herida”, para que por medio de él se revele una verdad secreta, oculta o invisible. Ya sea una verdad

que no se puede nombrar, inefable, perceptible sólo a través de canales sensitivos que no se relacionan con la racionalización y que nos conducen a insospechadas realidades; de ahí la relación que se ha establecido entre la poética y la metafísica (eso que está más allá). El teatro desde su sentido primitivo y ritual contiene ese elemento; el teatro en Grecia de ahí partió y es un medio para el conocimiento de realidades “mucho más profundas”, ha escrito Carl Ruck (Wasson, 1995, p. 79). También puede tratarse de una verdad muy conocida pero, que no se puede o se quiere decir, pues el sistema familiar y social se encarga de reprimir estableciendo modos de conducta que no permiten alteraciones, dando lugar a instituciones encargadas de reprimir tales deseos e inhibirlos: establecer un orden. Las investigaciones de Michel Foucault sobre el poder y la sexualidad nos han revelado este fenómeno histórico como una “arqueología”.¹⁹ Tampoco es casual que los ejemplos de Sigmund Freud sobre las pulsiones sean referencias teatrales. Pero esta concesión de libertad es posible sólo a través de un código de complicidad que no puede ser alterado por los implicados: actores y público. Comprender el teatro como un *oximoron*, o aquella fuerza que hace que lo que no es sea y viceversa, para revelar artísticamente lo oculto y secreto.

Pero, ¿cuál es ese mundo que se tambalea y parece desaparecer mencionado por Usigli? Para ese momento la humanidad que había sobrevivido a la primera y segunda guerras mundiales, vivía un proceso de reordenación en medio de la Guerra Fría. La psicosis que se había desatado durante las guerras, devino como resaca el “drama político-moral” como lo llamó Sloterdijk;²⁰ durante las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, y más intensamente en los años sesenta, los jóvenes que padecieron la catástrofe en su infancia querían construir un mundo nuevo, sin la violencia obscena de las guerras: en Estados Unidos proponían mejorar la calidad humana predicando el amor y la paz,

¹⁹ En *El orden y las cosas* Michel Foucault señala como a través de una experiencia límite, peligrosa alteridad entre orden y desorden que pone en riesgo el mismo corazón de la vida, se penetra en una región más oscura, más arcaica, más confusa, más verdadera, más sólida, más fundamental y, por lo tanto, menos dudosa. Se trata de la experiencia que desnuda lo real en la región del ser en bruto, en la región anterior a las palabras y por lo tanto a la cultura y a los órdenes empíricos (1997, pp. 1-10).

²⁰ Para Peter Sloterdijk, el fundamento del “drama político moral”, es la incompatibilidad entre los discursos, ya sean científicos y políticos con el plano real de las acciones humanas, esto conduce al instrumentalismo que reivindica el adagio de la actualidad que dicta: “saber es poder”. Sin embargo, menciona que cuando el discurso está sostenido en una base de dolor, éste recobra su congruencia con la realidad que enuncia (2007, p. 15).

vaciando su deseo en la liberación sexual; en Francia los movimientos de izquierda se componían en su mayoría por jóvenes y en América Latina la Revolución Cubana despertaba el juvenil ánimo comunista. En este contexto surgieron tendencias teatrales orientadas más al trabajo físico que verbal, evitando la tragedia que exige violencia y su elemento es conducir al hombre al error, la violenta trasgresión en busca del goce y la destrucción; la naturaleza humana desnuda. Bentley en 1963 dice que un dramaturgo:

Rara vez olvida la parte animal de nuestra naturaleza. No trata de mejorar en sus creaciones la índole humana, aunque esté interesado, por otra parte, en el mejoramiento de la humanidad (Bentley, 2004, p. 22).

En 1951, el dramaturgo y novelista Albert Camus describió el ánimo de la época desde la condición moral. Afirmó que el ambiente sólo proporciona una noción: la del “absurdo”. Término utilizado, también, para definir el teatro de Samuel Beckett y que refiere la creencia en la nada, el sinsentido y la desvalorización. Si el teatro es la sombra de la colectividad, en dicho contento, ¿qué se iría a decir en el teatro? Usigli había encontrado en el nacionalismo un tema fuerte, sólido y constitutivo de los grupos humanos. Pero, luego de la crisis moral, el socialismo y teatro de protesta fueron una opción, mientras las vanguardias buscaron “renovar” el teatro con la vuelta al ritual (Grotowsky, Brook, Barba); mientras que los fieles aristotélicos se convertían en el grupo de *Los viejos* nostálgicos. Camus menciona dos caras de la moral: “el asesinato es la cuestión” dice, “en la época de la negación podía ser útil interrogarse sobre el problema del suicidio” y en la época de las ideologías “había que ponerse en regla con el asesinato” (Camus, 2007, p. 11). Sin la orientación de un valor supremo y con la sensación de que el mundo podía desplomarse en una nueva guerra o con pulsar un botón, Usigli se debate por la honestidad de su tragedia dentro de la institución del teatro.

Mencionamos al principio del apartado la cuestión del crimen; son las épocas y los sistemas de valores los que se encargan de hacer el juicio criminal: la condición humana. Pero el arte es metafórico, está más allá de los criterios de una época, es antihistórico. El teatro es un evento espiritual, orgánico y material. Los recursos que requiere para su

realización no son pinceles, bolígrafos, piedra o madera; sus recursos son humanos; vaya problema para aquellos dispuestos a entregar su alma a semejante oficio. En el teatro de Usigli la palabra es el elemento más importante; para él es el dramaturgo quien dará circulación y articulación al cuerpo que compone una obra de teatro. No puede decir tragedia sin sentir el peso y la sombra de lo que para él es la más noble creación humana, la más aspirable cima del espíritu según Nietzsche; problema contrastado al conflicto moral de la civilización.²¹ La tragedia es antihistórica, forma parte del hombre y es preciso preguntarnos ¿No parecería que le falta algo a la humanidad sin el sentido trágico?

En medio de aquel sinsentido, la opción de sobrevivencia “sana” podía ser conducirse de la mejor manera posible; evitando el neurótico suicidio o el sicótico asesinato. Usigli estaba respondiendo a un código de principios que, siendo un hombre de teatro y dramaturgo, debía encontrar una correspondencia mimética entre la acción y la palabra, entre el hacer y el decir; un código a partir del “le doy mi palabra”. El dramaturgo Eduardo Pavlovsky cuenta que un sujeto se encuentra en el Corte Inglés de Madrid, un empleado le ofrece la tarjeta de crédito que resolverá todos sus problemas, le dice que pruebe la tarjeta, que intente romperla, le dice: “la tarjeta se dobla pero no se rompe”. Entonces al sujeto se le aparece la imagen de su padre dándole sus primeras lecciones de ética, le dice que en la vida hay que seguir ciertos principios y valores sobre el mundo que se quiere transformar y que la palabra hay que cumplirla pase lo que pase; que “los hombres se rompen pero no se doblan” (Kesselman, 1989, p. 77). El sentido trágico tiene que ver con una actitud, un temperamento y una conducta incorruptible.

3.6 - Principales binomios del teatro moderno

En la época moderna existen dos obras fundamentales sobre el tratamiento del carácter trágico: una es la que lleva el título de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche y la otra es *The death of tragedy* de George Steiner. Ambas plantean una crítica a la moral judía, porque inhibió la expresión trágica, imponiendo un “obrar bien” para tener por recompensa el “paraíso”. Sin embargo, han existido varios intentos por retomar la tragedia, Corneille,

²¹ Alejandro Ortiz observa en *El Gesticulador*, claros rasgos de la tragedia clásica y menciona que el autor no se atrevió a llamarla tragedia, aunque muchos autores solían hacerlo al querer resaltar la trascendencia de su obra o el conflicto de la misma (Ortiz, 2009, p. 31).

por ejemplo, que apuntó la tragedia con un final feliz; hace una especie de híbrido que conocemos como tragicomedia, una forma de pasar suavemente el trago amargo de la autodestrucción. Más, esta propuesta le parece a Usigli que desvirtúa la tragedia, en su deleite y esencia. Piensa que en la animación burguesa “prefreudiana” de los personajes del teatro romántico resultó muy simple. Pues para alcanzar un “tono” trágico en la representación, se requería de algo más que la fórmula técnica: que no se trataba de “ahuecar la voz y recitar pomposamente”, si no de darle vida al dolor y trascender la mera representación convencional e inmediata de los interpretes sobre la escena.

Un conocimiento fundamental para comprender la práctica teatral del siglo XX es el psicoanálisis de Sigmund Freud. Los descubrimientos que él hizo sobre la constitución y personalidad del sujeto desde su dimensión conciente e inconciente, fueron retomadas por Constantin Stanislavsky para trasponerlos a los personajes (Stanislavsky, 1990). El planteamiento deviene de su noción de realismo, que implicaba un compromiso y sinceridad en las emociones del intérprete, quien debía dividir su vida en tres aspectos: su personalidad, con la que se manejaría en las relaciones sociales; su condición de actor que implicaba una neutralidad emocional y corporal, un lienzo en blanco, sobre el cual crear; y la del personaje que sería el resultado de su proceso creativo en el que lograría la dimensión de artista y daría vida y verdad a un personaje ficticio. Una concepción influenciada por el paradigma científico clásico, que marcaba una división sujeto-objeto, según la cual actor y personaje componían el binomio del proceso creativo. Esto dio lugar al surgimiento del actor profesional occidental del siglo XX, instruido en técnicas y sistemas de aprendizaje teatral, entre las cuales predominó el sistema stanislavskiano.

Otro sistema de actuación muy presente en occidente durante el siglo XX, influenciado por el modelo técnico–mecanicista y, también, predominante en la formación de actores, fue el de la biomecánica de Vsevolod Emilievic Meyerhold (Meyerhold, 1998). Se trata de un entrenamiento físico a partir del cual el actor no tenía que comprometerse emocional, ni espiritualmente; bajo esta disciplina el entrenamiento lo llevaría al conocimiento de sus componentes físicos para realizar las tareas escénicas y así manipular sus sistemas orgánicos para alterarlos y producir las sensaciones y los efectos emocionales

que requiere la escena. Tanto el sistema stanislavskyano como el creado por Meyerhold, tenían el propósito de ofrecer recursos metodológicos efectivos para el trabajo sobre la escena y la creación de un personaje. Antes de ellos, la formación en occidente era más empírica, y no se interesó en reflexionar teóricamente sobre el binomio sujeto-objeto del proceso creativo; más bien se conservó su sentido ritual o festivo, como acto religioso o pagano según el caso, lo cual se integraba como una división en el transcurso regular de la vida.

La distinción entre actor-personaje, es parte de una visión binaria que pone de manifiesto un fenómeno de la modernidad que tiene que ver con una visión de mundo e implica un modo de concebir el fenómeno teatral, marcando una separación o enajenación en conceptos como realidad-ficción, sin atender a que uno se contiene en el opuesto y viceversa, además de establecer el concepto de “la cuarta pared”, con el que se apela a un distanciamiento entre actores y público. Esto produjo un teatro alienado y artificial, contra el que Usigli propuso su concepción realista desde un punto de vista complejo, cuya fórmula fue presentar la apariencia de realidad, para luego revelar el carácter ficticio de la misma, accediendo, luego, por medio de la poética, a un nivel superior del teatro, lo que el autor llamó en reiteradas ocasiones “teatro catedral”. La poética sigue la lógica del *tercero oculto* que Usigli utilizó para transitar entre los mencionados binomios que marcaba aquella simplificada visión de la realidad. La convención teatral se establece para advertir al público que presenciara un acontecimiento ficticio o imaginario, interpretado por seres reales, cuyo cuerpo, alma y mente, se someterán al juego de la imaginación: se trata de aquella *Paradoja del comediante* que Denis Diderot planteó desde el siglo XVII, que al comprenderse como *oximoron*, rebasa su inicial convención y se vuelve compleja.

Ahora bien ¿Cómo se integrarán tanto actores como público a participar en el fenómeno de la tragedia? Después de Grecia, la tragedia se conservó como un género culto, no vivo, dirigido a un público educado por varias generaciones en la tradición de espectadores de teatro, tal fue el caso de Francia y de Inglaterra. Por ello se redujo a un evento apreciado desde los criterios del “gusto”, como podríamos ver a partir de Pierre Bourdieu; aún cuando entre ellos existen autores cuyos dramas son verdaderas tragedias

como las de Shakespeare. Sin embargo, el sentido ritual griego, esa convivencia en la que palpitaba la más exigente estatura intelectual con la emocional, donde cordura y locura elevaban a altos niveles el alma de todos los hombres que lo presenciaban, estaba muerto. Un sentido que según Usigli se había mantenido sólo a través de una “descendencia del respeto, supersticioso o no, que el público confiere a las ceremonias religiosas” (Usigli, 2010, p. 193). Una división de la vida que el cristianismo segmentó entre espiritual y terrenal, haciendo un corte y poniendo una barrera lógica entre el mundo de los sentidos y el del alma, que no sólo estaba presente en un nivel conceptual, sino que se materializaba en la institucionalización de la Iglesia.

Tal panorama imposibilitaba el tratamiento de una tragedia desde sus elementos básicos: actores-público, puesto que las técnicas de interpretación que debieran ser instrumentos que facilitaran su realización, le arrancaron su sentido verdadero. El compromiso espiritual que solicitaba se había distorsionado por la moralidad del cristianismo. En la época moderna, aquella espiritualidad se replegó a un espacio íntimo, no público, cercenado de las prácticas civilizadas. En medio de todo esto, el autor de la *Corona* subrayó un problema cultural muy importante: “No pienso que los públicos contemporáneos, pese al periodismo, la radio, la televisión y el cinematógrafo, estén mejor enterados que los de otras épocas” (*Ibid*: 201). Una crítica dirigida no sólo a quienes le acusaban de fraude, sino a una cultura tecno-científica deshumanizadora, que ha degenerado el sentido y la medida de lo propiamente humano, el teatro, por la inhibición de relaciones conviviales. Situación que hemos visto como se ha venido incrementando hasta la actualidad, sustituyendo las actividades humanas presenciales por la virtualidad y el anonimato. Con los instrumentos técnicos que deberían procurar la *efectividad*, pero sin inhibir la *afectividad*. Mientras “más conocemos, menos comprendemos”, en una “inteligencia ciega”, como ha mencionado Edgar Morin (2003, p. 30). En un ambiente que se resiste a su condición humana e inhibe y ridiculiza la expresión ¿Cómo será posible que en medio de todo esto se aspire a hacer arte de la vida: teatro?

Desde entonces ¿A dónde se han conducido, con esta cultura, las relaciones y los aprendizajes? ¿Se ha tratado de seres históricos o antihistóricos cuando, en posesión una

tradición filosófica basada en el materialismo dialéctico que ha dicho que son los hombres quienes van construyendo su historia, pareciera que incluso han retrocedido en el conocimiento de interior de su ser? La condición humana en la modernidad, con su acento en la objetividad y la materialidad, ha conllevado una manipulación de las conciencias. Habíamos mencionado en la parte inicial del presente capítulo que el teatro re-plantea, re-funda, cuestiona y re-inventa la condición del hombre desde las distintas dimensiones de su vida. Porque cuando accede al nivel ceremonial que pretendía Usigli, se elimina toda insinuación de mentira y prevalece la verdad. Sin teatro verdadero, el hombre queda vulnerable a la manipulación y programación de sus actitudes. Encerrado en la sociedad del espectáculo y en un paisaje de imágenes televisivas, cinematográficas, espectaculares y virtuales que han dispuesto los actuales mercaderes, vendedores de máscaras y mentiras, quienes también han corrompido y vulgarizado el sentido original del teatro.

3.7 - Recapitulación

De acuerdo a Benedict Anderson en su análisis de las identidades construidas en la etapa de los estados nacionales, titulada precisamente *Comunidades imaginadas*, explica cómo la construcción de la identidad del ciudadano se da a partir de ficciones históricas que serían presentadas como historia patria y remitirían a mitos fundacionales sobre los principales rasgos nacionales (2003). Usigli, décadas antes de la propuesta de Anderson, retoma tres momentos históricos fundamentales para la constitución del ser nacional: la caída de Cuauhtémoc, la aparición de la virgen de Guadalupe y el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo. La intención del autor es interpretar el discurso histórico nacional que parecía etiquetado. Dice el autor en sus notas aclaratorias: “No me refiero a la historia” ¿Entonces por qué la alude? “Ni a los sentimientos patrióticos” ¿Entonces de qué está hablando? Usigli se niega y afirma para mostrar lo paradójico y complejo de su propuesta y así, abrir un espacio para la multiplicación de las interpretaciones sobre el tema histórico que trata y ratificar la idea de que la historia escrita es inerte, mientras que la historia es un proceso de lectura-escritura y siempre está viva; por lo tanto es, polémica, contradictoria y verificable en la acción poética.

De la Historia de México, el hecho de la Conquista ha sido el más significativo referente cultural de la nación independiente. Acontecimiento que ha sido abono de pintura a caballete, murales, cinematografía y literatura desde el criollismo del siglo XVIII hasta el XXI, durante el modernismo mexicano. La literatura de mediados del siglo XX, lo reconoció como el principal rasgo psicológico que representaba la actitud del ser mexicano, en autores como Octavio Paz, Samuel Ramos y Leopoldo Zea. Para Usigli, el elemento material de México era su base humana, el cual en su mayoría estaba compuesta por indios, quienes manifestaban un sentimiento de arraigo a la tierra por la sangre india que fluía desde la época prehispánica, aunado a un sentimiento de sometimiento que clamaba por su liberación. Por lo que, encontramos que la identidad en *Corona de fuego* deviene de la pertenencia y la esperanza. Un sentido que para el autor pudiera ser extensivo a todo el continente encontrando en su poblador autóctono, su elemento material; aún cuando éste variara en distintas regiones de América de acuerdo a su composición étnica, fenómeno desde el que se construyen las diferentes ficciones nacionales y que para él resultaría muy importante significar, contra la amenaza de hegemonía cultural y económica que, en ese momento, estaban ejerciendo los Estados Unidos sobre el resto de América y el planeta.

El movimiento nacionalista desencadenado a partir del estallido de la Revolución Mexicana, pudo proporcionar a la población los elementos culturales que compusieran su identidad, gracias al establecimiento de un sistema de gobernabilidad viable, efectuado por el Estado, aunado a un crecimiento económico regular. Culturalmente se emprendió el llamado “renacimiento mexicano” como una ambición artística sin límites, que quiso elevar la cultura mexicana a una estatura artística superior. Fue cuando los “tres grandes” muralistas (Orozco, Sequeiros y Rivera) hicieron que se valorara gratamente el arte mexicano; a la vez la literatura planteaba un nuevo estilo con la novela de la Revolución, entre obras como las de Mariano Azuela, Luis Martín Guzmán y Juan Rulfo; con la poesía de Alfonso Reyes y la música de Miguel M. Ponce. En medio de este “renacimiento mexicano”, Usigli había presentado un teatro nacional de talla universal con piezas como *El Gesticulador* y *Corona de sombra*, y después, con *Corona de fuego*, ambicionaba la cumbre del teatro que es la tragedia.

El dilema del autor tenía que ver con un problema antihistórico. Que para que exista la tragedia se debe compartir un sentido religioso, espiritual y nacional, con elementos culturales que no fueron propios de la sociedad mexicana, aunque la épica heroica mexicana pudo compararse con la helénica. Nisztche planteaba que el surgimiento del género trágico se debía a las condiciones éticas de los helenos. Decimos problema antihistórico puesto que el proyecto de Vasconcelos fue revolucionario; pretendía transformar la visión del pueblo y concepción nacional por medio de la cultura, la educación y el arte, aunado al proyecto político, social y económico. De donde se desprendió la propuesta de Usigli de que el teatro podía transformar a un pueblo, haciéndole comprender su participación y compromiso en construir su realidad. Puesto que, el teatro es la medida de los hombres y viceversa: la *Corona de fuego* es la prueba a fuego del autor para comprender la realidad mexicana, para medir la estatura cultural de una nación que no puede ser reductible a sólo literatura, sino que debe corresponder al genio de una sociedad que ha tomado su signo heroico en Cuauhtémoc, un personaje en cuyo sacrificio se cruza la tragedia griega y cristiana; un personaje con templanza, autoarquía y la esperanza de resucitar en el ánimo de los hombres del futuro.

Alcántara menciona que el teatro como retextualizador de la historia, es un articulador del tiempo para formar la verdadera política (Alcántara, 2005, p. 26). Esto le otorga al teatro un carácter que trasciende lo oficial e institucional, pues dota de sentido a la realidad inmediata; una sociedad que inhibía la tragedia. En medio del drama político-moral del siglo XX, en que acechaban mutuamente las ideologías plasmando un panorama complejo; un ambiente entre fascismos, nacionalismos, socialismos, marxismos y comunismos. Entre el cinismo que resucitaba por segunda ocasión a Nietzsche, luego de su primera actualidad en la psicosis fascista. En una civilización que clamaba un nuevo saber, con la necesidad de tragedia, que produce un conocimiento proveniente de las cavernas del alma, del dolor carnal que solicitaba Peter Sloterdijk en la década de 1980 contra el cinismo de la razón y contra el pragmatismo e instrumentalismo del “saber es poder”. Entre tanto, a Usigli se le acusa de haber cometido un fraude contra el teatro. Cuando el mundo había perdido su sentido y encanto, su filosofía e ideología; cuando proponía replegarse a la institución del teatro para hacer un diagnóstico de la realidad, en ese espejo

multidimensional que el hombre ha diseñado para que se contemple a sí mismo desde su dimensión psicológica, histórica, social, política o religiosa. En el que descubrirá que esta hecho de la misma sustancia que los sueños. Dice Edward Bond que “el objetivo de la política es impedir la tragedia” porque nos vuelve más hondamente humanos (Bond, 1973).

CAPÍTULO IV

CORONA DE LUZ: HACIA LA TRANSHISTORIA

Si esas creencias pasadas de moda han de tenerse por mitos, entonces los mitos se pueden producir con los mismos tipos de métodos y pueden ser sostenidas por los mismos tipos de razones que hoy conducen al conocimiento científico.
(Kuhn, 2004, p. 25)

4.1 - Introducción

En 1963, Rodolfo Usigli completa su trilogía antihistórica con *Corona de luz*. Cuando para muchos, parecía que lo mejor de su obra ya había terminado, con esta *Corona* Usigli obtendría el primer lugar en el Concurso Latinoamericano de Obras Teatrales de 1965, además del Premio América en 1970. La comedia se estrenaría en 1969 en el teatro Hidalgo de la Ciudad de México, bajo la dirección de Jorge Gamaliel. Con esta obra el autor planteaba una resignificación del fenómeno histórico de la Conquista Espiritual de México. Cuando el acontecimiento podía explicarse como un proceso de expansión, dominación y colonización que formaba parte del desarrollo histórico de Europa, Usigli desde una mirada compleja y poética, encontró en este evento la manifestación de fuerzas a las que están sujetas las acciones humanas y de las que el hombre puede percibir una parte y actuar congruentemente con su inspiración. Fuerzas explícitas en la trama, aunadas a la exposición de los mecanismos del sistema mundial de aquel tiempo, en el que la monarquía compuesta hispánica, tuvo un papel muy importante para el desarrollo histórico occidental y americano.

La acción de *Corona de luz* sucede en el monasterio de San Jerónimo de Yuste, habitado por un núcleo de frailes de la regla de San Agustín. Allí llega un ministro, acompañado de un emisario, en busca del rey. También, lo buscaba un Cardenal acompañado de un religioso. Luego de algunas confusiones aparece Carlos I de España y V de Alemania acompañado de la reina Isabel. El ministro exige al emperador una solución al conflicto en América, ya que en la empresa de la conquista continúa la masacre sin freno,

mientras que la administración requiere que el indio esté ya capacitado y vivo para emprender la construcción de los centros coloniales y trabaje en las minas; por otra parte, la codicia de los conquistadores los ha hecho imaginarse coronados ante aquellos indios. El cardenal también pide un freno a la masacre por la salvación de las almas indias, opinión que apoya el ministro, quien trae consigo a un soldado recién desembarcado de las indias y decepcionado por enfrentar a un enemigo inferior en tecnologías y estrategia de guerra, por lo que se siente un criminal en lugar de un honroso guerrero. El cardenal, a la vez, refuerza su opinión a través de un fraile igualmente venido de las indias, quien explica la imposibilidad de evangelizar mientras no se contenga la espada de los conquistadores.

Carlos I se encuentra con el problema de que no puede prescindir de los indios, quienes llevarán a cabo la construcción de sus reinos en las Indias y, para ello, debe proveerles de fe y temor, oración y espada. Al pedir el consejo de Isabel, ella le señala que sólo un milagro lo salvará. En las indias, Fray Juan de Zumárraga, se siente engañado y utilizado porque el rey le ha pedido cometer un fraude, presentando a una monja clarisa venida de España que tiene alucinaciones, como si se tratara de la aparición de la Virgen, madre de Dios y de los indios, cuya realización habían dispuesto para el 31 de Diciembre en San Ángel. En las Indias se discute la situación y se coincide en la practicidad del asunto, puesto que haría más efectiva la evangelización y posibilitaría el orden necesario. Por su parte, Zumárraga aún se niega a defraudar su propia fe. El 12 de diciembre éste recibe la visita de Fray Toribio de Benavente (Motolinía) y luego de cuatro indios impresionados por una luz que vieron en el Tepeyacatl, por voces y unas flores que encontraron. Zumárraga los ignora debido a la atención que le reclama su conflicto de fe. Entonces, Motolinía lo empuja a observar el entorno y darse cuenta de la necesidad del milagro, a poner atención en un indio que exclama que una hermosa mujer dice ser la madre de Dios y le ha pedido construir un templo. Carean a la monja y al indio, pero este último niega que fuera ella o su voz. Zumárraga sospecha, incluso, que se trate de un truco de Cortés y Carlos I, hasta que el indio desprende su tilma donde aparece la imagen de la virgen.

Usigli abordó el tema como una comedia de ideas. Desde la Grecia clásica, la comedia se había identificado como un género popular, contrariamente, a la tragedia que planteaba conflictos de distinguidos linajes. Entonces, regularmente la comedia tomaba una postura favorable para los intereses del pueblo (Gil, 1995, p. 23). Hemos visto en el capítulo anterior sobre *Corona de fuego*, la relación que se había hecho, incluso, desde el nacionalismo decimonónico, del pasado prehispánico con la antigüedad egipcia y grecolatina de occidente. Mientras México exhibía su grandiosa arqueología y folclore a los cuatro vientos, el mundo se debatía entre distintas posturas ideológicas desprendidas de la Guerra Fría. En ese contexto, Usigli trató de encontrar el eje natural de México, un centro que no tendiera a la izquierda o la derecha, sino que lo mantuviera en su condición original. Le pareció que, a los mexicanos, no le correspondía insertarse en las posiciones ideológicas que se extendían en el mundo, antes de comprender congruentemente su manera de ser.

Para Max Weber, un Estado podía ser considerado moderno en cuanto hubiese liquidado toda forma de patriotismo, que sería un estadio precedente, y asumiera una forma de organización “legal y racional” (Weber, 2002, p. 682). El programa posrevolucionario mexicano buscó intensificar el sentimiento de identidad de la población mexicana, a partir de políticas públicas que difundieran el patriotismo. Este discurso reiteraba los valores patrios en sus planes y proclamas, aludiendo a la Revolución y a los héroes que en ella murieron. Rodolfo Usigli, a través de su teatro, replanteaba la identidad nacional de acuerdo a los criterios del teatro moderno. Para José Ramón Alcántara lo moderno en Usigli, no consiste en su temática nacionalista, sino en la “reteatralización” del problema de la identidad, esto hace que la concepción de modernidad del dramaturgo haya resultado muy desarrollada (Alcántara, 2005). Al respecto, en el presente capítulo presentamos una serie de reflexiones en torno a las nociones de historia y antihistoria a partir de *Corona de luz*.

4.2.- La fenomenología de lo sagrado

En 1943, año en que Usigli compuso su primer pieza antihistórica, George Bernard Shaw le escribiría al dramaturgo mexicano: “I look forward with pleasure to reading the *Virgen Play*” (Usigli, 2010, p. 207). Dos décadas después, en 1963, Usigli terminó de escribir la

Corona de luz, que corresponde a la tercera parte de la trilogía antihistórica; una comedia que estuvo dedicada a la Virgen de Guadalupe de México. Con esta obra el autor replantearía la tensión dramática de la confrontación entre las necesidades humanas y divinas. Para ello, Usigli retomó algunas reflexiones sobre la relación entre teatro y religión. T. S. Eliot, por ejemplo, mencionaba que el gran canon del teatro occidental, Aristóteles, no tuvo que preocuparse por este problema como una dicotomía. Eliot observó que la consumación del drama perfecto se había venido conformando en la cultura occidental en la ceremonia de la misa, pues allí se involucran distintos niveles de realidad como el espiritual, corporal e intelectual; mientras que el teatro se había venido secularizando y alejando de su sentido primario en la liturgia religiosa. Entonces, Eliot pudo ver un fenómeno en el que, cuando una religión estaba fija y bien establecida en una sociedad, su teatro tendía al realismo, y viceversa; mientras que la religión fuese ambigua, el teatro tendería a la liturgia. Para él, el mundo moderno le pareció caótico por lo que manifestó, en su teatro, un marcado sentido religioso.²²

Parecería que el retomar a los dramaturgos Eliot y Shaw fue la contradicción perfecta del teatro del siglo XX pues, mientras el primero optó por la musicalidad, el segundo lo hizo por el realismo. Usigli retomó ambos y estableció un equilibrio en cuanto a la relación teatro-religión. La propuesta de Shaw la encontramos en *Santa Juana*, obra de la que se desprende la tesis de que un milagro es un evento que crea fe, y que se vuelve objetivo al verificarse como práctica religiosa; “aún cuando parezca asombroso a quienes lo presenciaron y muy simple a quienes lo hayan ejecutado”.²³ Usigli consideró que la fe era un intermediario entre la naturaleza humana y divina, por lo que no podía ser de ninguna manera fraude o engaño. Era la condición derivada de la confrontación entre la vida y la muerte que al hombre le ha sido dada, generadora del deseo de seguir adelante, que hace consistente y coherente el vacío que el hombre está condenado a habitar. A partir de las reflexiones de Shaw y Eliot, Usigli planteó que la poesía dramática se debía a un verdadero sentido religioso que ocupaba tres niveles del ser: el místico, el estético y el ético, dándole un carácter tridimensional a su “teatro catedral”.

²² Tomado de T. S. Eliot, *Los poetas metafísicos* en Usigli (2010), p. 213-214

²³ Tomado de G. B. Shaw, *Santa Juana* en Usigli (2010), p.210.

Esta concepción condujo la propuesta de Usigli por un teatro religiosamente católico, desde un amplio sentido del término, el cual se relaciona con la concepción original de la palabra *Katholikós* (Gómez, 2004, p. 156); un teatro universal, general, que invite a la *comunió*n a espectadores de distintas edades, diversas culturas, prácticas religiosas, educación y medios económicos; un evento trans-religioso. Un teatro en que el espíritu de un pueblo se manifestase como dimensión religiosa, nacional e histórica; de las cuales se pudiesen desprender infinidad de proyecciones, como lo político, social, cultural, etc. Por ejemplo, la proyección política es lo que observó Serge Gruzinski, varias décadas después de Usigli, planteando que el culto a la Virgen era parte de un diseño político de larga duración, situación que ya estaba presente en la *Corona de luz* y que es parte de una reflexión muy profunda del dramaturgo. Al concebir el fenómeno guadalupano como un elemento vivo de devoción y circulación nacional, la cual era manifestación dinámica y estática de la cohesión espiritual de un pueblo; dinámica en cuanto a que se trataba de un culto vivo y variante, y estática en cuanto a que sobre ello no se reflexionaba objetiva y racionalmente.

Para Gruzinski el fenómeno guadalupano era algo que “nadie se atrevería a poner en duda, so pena de caer en iconoclastia” (Gruzinski, 2010, p. 14). Quizás por eso le parecía difícil que algún historiador escribiera sobre la fe o aquello que Gruzinski definió como lo indecible. Sin embargo, para Usigli reflexionar, racionalmente, sobre este elemento de culto, ya sea desde un enfoque textual o teatral, era posible mientras se conservase su sentido religioso y poético; consideración coherente con el estado del conocimiento, de un siglo, que replanteaba filosóficamente la fenomenología del conocimiento sobre la realidad. Martin Heidegger planteó, desde la década de los veinte, que comprender e interpretar la totalidad de un ente (como la virgen) podía ser accesible siempre y cuando se conserve la coherencia con la visión de mundo a que remite o *Dasein* (la fe), distinguiéndose de la particularidad de las ciencias que predisponen y determinan los comportamientos teóricos (método científico clásico). Entonces, aquello del ente estudiado que permanecía oculto (misterio), más allá de la inmediata revelación en un nivel superficial (racionalidad), se comprenderá el entre de modo complejo (Heidegger, 2000, pp. 28-36). Con esto, Heidegger

trascendía la fenomenología hegeliana al encontrar entre el ser y el ente “algo” que estaba oculto y que, permitiéndonos la analogía, religiosamente Usigli llamaría *comuni3n*.

Esta comprensi3n disuelve la distinci3n del objeto (virgen), en correspondencia con el sujeto observador (indio), para aparecer como tal entre los dem1s (milagro), dando fe de que algo se ha manifestado y hecho accesible y decible como fen3meno hist3rico. Para Usigli, aquello oculto en el mito de la virgen era la continuidad mística entre el viejo, el nuevo mundo y la antigüedad mexicana, que seg1n 3l, permanecía viva en su 3poca. Heidegger plante3 su fenomenol3gica como una continuidad coherente a los postulados de Hegel, planteada desde la filosofía científica para explicar el comportamiento de otras 1reas del conocimiento, como el de la religi3n; entonces, sus planteamientos fueron resueltos dentro de la esfera filos3fica. En contraste, el inter3s de Usigli, comprendido como *comuni3n* entre opuestos, manifestaba la palpitaci3n de un conflicto teatral; al escribir sobre el mito, dijo que era engendrado por un conflicto subyacente que equivaldría “a ser lo que Hegel define, y cree haber popularizado, en t3rminos dial3cticos, como una sntesis” (Usigli, 2010, p. 220). Ya que, por un lado la dial3ctica supondría una sucesi3n del conflicto, mientras que en la teatralizaci3n el conflicto se contiene y re-genera, no se supera como lo explicaría la sucesi3n; tal postura trasciende la fenomenología desde un punto de vista epistemol3gico, en cuya l3gica, los contrarios se contienen como complejidad, contradicci3n y complemento entre fe y raz3n, abriendo un acceso al nivel de lo *sagrado*, en lo que Usigli llamaría teatro *catedral*.

Para Usigli, la arquitectura dramática partía de un diseño po3tico que permitía el auto-conocimiento del hombre y su relaci3n con el mundo a trav3s de m1ltiples dimensiones. La presencia humana ffsica, los instrumentos corporales, org1nicos y vivos posibilitaban proyectar el car1cter mim3tico de la realidad transversal entre sentimientos, emociones, ideas e intuiciones. Distanci1ndose de posiciones meramente te3rico-filos3ficas y ensayismos no verificados que ilusionaban al hombre con la creencia de que podía poseer la realidad, cuando ella lo poseía a 3l. La visi3n compleja de Usigli muestra la alternativa de construir un mundo con sentido humano, concebir el mito y el milagro como la manifestaci3n de lo invisible e indecible, como un di1logo entre la racionalidad y la

irracionalidad, en un acontecimiento teatral, visible, objetivo y religioso;²⁴ productor y sujeto de aquella fuerza oculta entre lo tangible y lo intangible que necesita manifestarse, cuyos mensajes serían interceptados por hombres ya sean sensibles, o no; como han sido los casos de Newton, Euclides y Bautista, que mencionó Usigli. Comprendiendo que, aquello que percibe y nombra el sujeto, es sólo una prolongación de aquello que siempre seguirá estando más allá.

4.3 - Diversión y comedia

Las interpretaciones sobre Aristóteles acerca de la tragedia se han venido transformando en el tiempo, por lo que no podemos saber con precisión qué elementos del drama griego se han perdido. Entre tragedias y comedias griegas se conserva un número, casi insignificante, de la totalidad de obras que se sabe existieron, además que de la música y danza, que al parecer las acompañaba, no queda registro. Sobre aspectos técnicos de variada índole contamos con las notas que dejó Aristóteles y ahora se conjuntan en la *Poética*. En esos escritos del filósofo de Macedonia, sabemos que la tragedia trataba asuntos conocidos por todos, los cuales provocaban catarsis mediante el miedo y la compasión, cuando se hacía una justa representación mimética de la acción humana. Fenómeno que, al realizarse como un culto a los dioses, tendía a pulsar fibras emocionales más sensibles que se compartían entre aquellos hombres. Esta actividad percibida por Aristóteles como una diversión o recreo y descanso del alma, permitía al hombre ser poseído por el miedo y la piedad con una poética musical de arrebatadoras melodías pasionales que procuraban el placentero alivio (Aristóteles, 2006). Sin embargo, no contamos con un texto similar de Aristóteles sobre la otra máscara del teatro griego: la comedia.

Prologando las comedias de Aristófanes, Luis Gil Fernández, al abordar la problemática entre la religión y la comedia, mencionó que, popularmente, se ha pensado que la comedia, paradójicamente, no aludía entre los griegos a ningún aspecto religioso, a menos que haya tenido fe en él. Entonces, Gil Fernández planteó que la cuestión era más simple, puesto que, como la comedia tuvo un tono irreverente y ambiguo, frente a los asuntos serios, en ese nivel se debían mantener las reflexiones al respecto. Por lo tanto, para

²⁴ Ver Morin (1990, pp.28-35), sobre la necesidad de la racionalidad por dialogar con la irracionalidad.

los comediógrafos griegos los asuntos religiosos eran parte de la fantasía humana que les despertaba la soltura invectiva, la mordacidad y la sátira; era frecuente poner en duda la existencia de los dioses y diseñar escenas de plegarias, sacrificios y rituales que no se representaban en serio. Aclaró que para hacer un tema religioso cómico, el autor debía tener en cuenta la creencia popular, puesto que no se podía ironizar sobre algo sagrado para los atenienses; algo que estuviera vinculado a su sentimiento patriótico como los misterios de Eleusis.²⁵ Según él, todas las comedias se sostenían en la idea crítica y entrañaban la paradoja que operaba en las contradicciones de su sociedad; cuestión que se ponía de relieve en la parábrasis o momento en que se transparentaban los sentimientos y seriedad del poeta, en que las intenciones de hacer reír eran inertes, para que al devenir un final cómico permaneciera la sensación de que aquella seriedad fuera engañosa (Aristófanes, 2006, p. XI).

Para Eliot, sólo un irreligioso se escandalizaría de la blasfemia (Usigli, 2010, p. 213). Reivindicar la fe a través de un acto de *comunión* manifestado como un evento teatral diseñado por un poeta dramático con la sensible capacidad de despertar los resortes de la risa, la emoción y la alegría, para comprender el conflicto humano del mito que en *Corona de luz* es el guadalupano; puesto que sólo el embellecimiento de la acción humana, permite a un hombre transgredir las reglas, las leyes y el orden que la sociedad establece. Explicar, el sentido de devoción hacia la virgen de Guadalupe, que en México ha sido tan natural y cotidiano, que va desde el *mare mágnum* en la Basílica de Guadalupe los 12 de diciembre, hasta la intimidad cotidiana de la oración, es posible sólo con poesía. Antes, en *El Gesticulador* de 1938, Usigli ya había puesto en cuestión el juicio moderno sobre la verdad cuando escribe: “Anda y cuéntale al indio que la Virgen de Guadalupe es una invención de la política española”; un texto que se censuró en las representaciones, considerando que cuando el pueblo ha optado por una verdad, le otorga una fe y voluntad a fuego, que difícilmente se lleva al tribunal de la razón.

²⁵ Lo menciona Gil Fernández en Aristófanes (1995, p. 30-34) pero para informarnos sobre los misterios de Eleusis existe un estudio hecho por Gordon Wasson, Albert Hofman y Carl Ruck, los cuales describen en el himno homérico a Deméter sobre Dionisios, las visiones durante el culto en (Wasson, 1995).

Para Usigli, el culto a la Virgen de Guadalupe no respondía al desarrollo histórico de Europa, sino al de México. Había encontrado una continuidad simbólica en la vigencia de los sacrificios humanos al escribir en *El Gesticulador*, en voz del General Navarro: “Todo aquél que derrama su sangre por su país es un héroe. Y México necesita de sus héroes para vivir” (TCI, p. 798); una suerte trágica nacional que había estado presente en *El Gesticulador*, *Corona de Sombra* y *Corona de Fuego*. En cambio, para Usigli, la virgen era signo de paz y júbilo, por lo tanto, para componerla, atendió al tono cómico. La alegría guadalupana fue para el autor un elemento de continuidad entre la antigüedad mexicana y el México independiente; mencionó que se trata de una “virgen guerrera”, que no se oculta en la oscuridad del templo, sino que sale a la luz del mundo como las pirámides que le mostraban su esplendor y belleza al cielo y no la disimulaban entre gruesos muros. Que contra la tradición del Dios del miedo, que privó de la risa al hombre, la virgen representaba la alegría y esperanza que el indio necesitaba para seguir con vida, después del genocidio de la Conquista. La misma fe que, según Usigli, necesitaba el mundo de su época después de las bombas atómicas, de la creencia en que el hombre podía inventar a Dios en sí mismo o negarlo y acrecentar su poder adquisitivo y de dominación.

El teatro es una de las formas que el hombre ha creado para comunicarse con Dios; para Usigli lo *sagrado* se hacía accesible en el nivel poético. Por ello, critica la impunidad con que la virgen había sido tomada por algunos personajes de la Historia de México como Miguel Hidalgo, que para él se trataba de un político de sotana que abanderó una rebelión criolla y burguesa, no de un religioso; motivo por el cual, según el mismo Usigli, Fray Servando Teresa de Mier negó su devoción a la virgen; o Antonio López de Santa Anna, que es calificado por el dramaturgo, como militar oportunista que instituyó la Orden de los Guadalupes, por sus motivos ambiciosos. Sin embargo, para Usigli, a pesar de actos antirreligiosos y antipatrióticos, el culto a la virgen permanecía vivo como una emoción popular y ahistórica, donde el pasado y la esperanza de un pueblo se hacían presentes en el misterio de su vida; fenómeno que no se manifestaba en la inocencia de las pastorelas ni en las obras eclesiásticas. Pero que se verificaba en el tiempo eterno y el movimiento multidimensional de la vigorosidad poeta danzante de los indígenas que, con un sentido

sagrado, conviven con la virgen de Guadalupe, para quienes es madre y mujer, connubio y éxtasis.

A Usigli le parecía difícil partir del sentido cómico religioso en México, puesto que la compleja sociedad que lo conformaba hacía de la diversión algo nocivo, puesto que, gran parte de la voluntad del mexicano se orientaba a su autodestrucción. Mencionaba como la tendencia al disimulo y al chisme, que estructuraba el sistema lógico de la mentira en el refinamiento de la hipocresía, eran elementos de evasión y fuga que preservaban el régimen del silencio, de la pasión criminal o la compasión suicida, a que el mexicano se había condenado y que se permitía transgredir, sólo mediante el chiste o el grito, conducta que no permitía que el mexicano descubriera su verdadero rostro, detrás de la máscara. Además de reivindicar el sentido de los mitos y las tradiciones, Usigli estaba criticando el mal sentido cómico de su sociedad. Entonces ¿cómo, en medio de esta paradoja cotidiana, plantear una parábrasis cómica que lleve al espectador a la reflexión y la risa? ¿Cómo hacer teatral un tema religioso cuando la realidad parece irreligiosa e hipócrita? ¿Cómo no confundir la intención de un poeta con la de un político o la de un sacerdote?

Entre estos malentendidos, hasta hoy no parece que el culto guadalupano haya muerto y tampoco que haya desaparecido la empobrecida concepción de diversión que ha sido corrompida de su sentido original. Se piensa la diversión en el teatro como una fuga y alienación, cuando se trata de todo lo contrario, del compromiso por reconocer los elementos que confirman nuestra condición humana. Una concepción que excluye a los espectadores de participar en los desfiguros del teatro que ha visto y con ello imposibilita la comunión. Seguir pensando en diversión como fuga de sí mismos y de los demás, es preservar el engaño propiciado por los modernos estafadores del teatro; pero, contemplando este fenómeno es interesante preguntarnos: ¿A qué condiciones humanas hemos llegado como sociedad, puesto que los íconos que conformaban nuestra identidad son caricaturizados en estampitas para automóviles y procuramos nuestra estafa espiritual con la reconstrucción de la Basílica bajo donativos de Carlos Slim? Y del teatro que poseemos, mejor que hable Usigli aunque se refiera a otra época y pueda parecernos anacrónico o antihistórico: “esos mamarrachos que se exhiben en los teatros comerciales [...] vendedores

de homúnculos y micropasiones en los que lo humano está reducido a su más bajo nivel y trasmutado a lo imbécil” (Usigli, 2010, p. 221).

4.4 - Antiteatros y superexcrecencias

Otro concepto que aparece en el prólogo de *Corona de luz* es el de antiteatro, que utilizó el autor para referirse a los experimentos que presumían ser innovadores y vanguardistas, pero que para Usigli no se trataba de ninguna novedad, puesto que el antiteatro había existido siempre del otro lado de los márgenes que habían definido tradicionalmente el teatro. Por eso, el antiteatro fue para Usigli un teatro histórico, no antihistórico puesto que aparecía y se disolvía en el transcurrir de las épocas de la humanidad. Un teatro que para nuestro dramaturgo tendía a reproducir los errores que cada vez parecían haberse superado. Mencionó que la anécdota, imprescindible en los dramas, no podía conceder su primacía a la idea, puesto que las ideas tienden a ser pasajeras y sucesivas; que el carácter de los personajes no puede ser sustituido por el símbolo, puesto que los personajes simbólicos no implicaban ninguna complejidad, sino simplificación y pobreza, que eran seres sin volumen y de una dimensión; que el diálogo no debía privilegiarse por la acción, puesto que el primero tendía a la retórica y al sofisma, en contra del nivel orgánico del teatro que es movimiento, vida y acción (Usigli, 2010, p. 222).

Ahora bien, ¿acaso Usigli no está haciendo patriotismo y propaganda religiosa con *Corona de luz*? Definitivamente no. Su teatro no es nacionalista, es nacional, puesto que no es propaganda sino investigación; su fe no respalda a la Iglesia, sino a la religiosidad del teatro y de la humanidad. Pero ¿*Corona de luz* no está planteada a partir de la tesis (idea) de que “el único milagro es la fe”? Está sustentada en la necesidad orgánica, animal y vital del hombre por procurarse fe, mediante su razón o devoción, para enfrentar el mundo en que históricamente se encuentre. Al abordar esta comedia como una obra de ideas ¿no vuelve retórico el diálogo y se sobrepone a la acción? No, el movimiento en esta obra no lo encontramos en el desplazamiento físico de los actores, sino en los pensamientos de los personajes, en el juego de las ideas y las honduras de la reflexión. Históricamente, la vida y muerte del indio, física y moralmente destruido, estaba sujeta al dictamen de la razón; recordemos el “gran debate” del siglo XVI sostenido por Bartolomé de las Casas y Ginés

de Sepúlveda. Dice Edgar Morin: “tenemos que comprender que estamos en la era bárbara de las ideas [...] en la prehistoria del espíritu humano” (Morin, 1990, p. 35). Por eso, para Usigli era importante el teatro de ideas; el tema de la calidad moral y humana del indio que fue objeto de una profunda reflexión, porque al destruirlo la humanidad se estaba haciendo un daño muy grave.

Para Usigli, como para todos los poetas y artistas antes y después de él, el teatro era inmortal y ahistórico porque las ideas que exponía y las preguntas que se hacía eran eternas, debían aparecer personajes y ropajes de épocas específicas, pero el conflicto que entrañaban debía tener actualidad. Una visión en la que el arte no es un resultado, sino el camino de buscarse entre los otros; penetrando en el alma humana con profundas y tormentosas reflexiones, hurgando en los secretos de la intimidad y la universalidad. Por eso Usigli consideró que el teatro no podía ser propaganda de una idea efímera. Debido a ello criticó las tendencias que llamó antiteatrales de autores como Bertolt Brecht, Jean Paul Sastre, Eugene Ionesco, Samuel Beckett y Harold Pinter, entre otros. Escritores que buscaban llevar el teatro más allá de los cánones que le habían dado su forma occidental, planteando propuestas que al parecer siempre habían sido alternativas, sólo que con la tendencia del siglo XX por teorizar todo y llevarlo a un nivel filosófico y en el que todo se quería explicar como una revolución, reapareció el antiteatro. Según Usigli, estos autores creían haber logrado no sólo sacar el teatro del teatro, sino sacar al hombre de la tierra, de la realidad, del mundo y, en fin, del teatro.

Para algunos filósofos, historiadores y críticos de teatro, hablar de Brecht, es darle sentido a su visión del siglo XX. Puesto que se trata de un autor, director y actor de teatro que, como Usigli y Aristóteles, se puso a escribir sobre algo que a nadie le parecía necesario hacerlo, puesto que se daba por entendido al verificarse teatralmente en acción. Su teatro planteaba difundir la ideología marxista y tomar conciencia de ella por medios didácticos. Principalmente atendía asuntos políticos, de lucha y desigualdad. André Steger, quien conoció a Brecht, menciona que era un teatro que comprometía al público a pensar, pues en el escenario no se presentaban personajes sino discursos (Steger, 2007, p. 44). Para el comentarista, la dimensión poética de Brecht se desplazaba más allá del proscenio y

sostenía un diálogo abierto e inmediato con el espectador, entonces, había momentos en que dejaba de ser teatro y se convertía en escuela o lugar de enseñanza. Otro pensador de teatro, Peter Stein, coincide con Usigli en que las obras didácticas de Brecht son sólo un fenómeno histórico que dan cuenta de una época y modo de pensamiento pasajero (Stein, 2007, p. 26). Sin embargo, Eric Bentley era de la opinión de que para Brecht el comunismo se consumaba definitivamente y por eso procuró su afirmación teatral.

Sobre estas tendencias teatrales que en México tuvieron algunos ecos, Usigli declaró que mejor había que comprender los caracteres esenciales de México antes de incidir en un “socialismo cojo” (TCIII, p. 400). Pensaba que gran parte de la Historia de México era inaccesible porque partía de modelos de apariencia; como el Porfiriato había sido aparentemente moderno, por inercia, el comunismo que adoptase sería de aparente izquierda (*Ibid*, p. 426). Pero, considerando las fallas entre izquierda y derecha, se declaró definitivamente de izquierda por considerarla una: “atmósfera política tolerable, amplia y sana” (*Ibid*, p. 507). Además de que como mexicano, opinó que al asociarse Stalin con Hitler, Roosevelt y Churchill, se estaba asesinando al Dostoyevski que tanto proclamaba el socialismo, además de observar como en Rusia y México se disfrazaba de persecución la autorización de la Iglesia. Reiterando su posición de mexicano, opinó que le parecían reprobables que las razones de táctica que implicasen una incoherencia. Por eso, para él, México no podía ser nunca comunista, puesto que su comunismo se mezclaba con guadalupanismo (Usigli, 2010, p. 243). Para él, la devoción a la virgen era un modo viable de ser congruentemente mexicano, que no partía de un discurso político o intelectual, sino de una visión popular.

Del otro lado del comunismo encontró un capitalismo vacío, en cuyo seno nació la propuesta de Samuel Beckett que Eric Bentley también califica de anti-teatro, anti-elocuente y anti-dramática, puesto que los personajes de *Esperando a Godot* hablan porque sí, por gusto o fastidio, o porque no llega Godot (Dios). El diálogo de la obra está declarando una verborrea a ultranza, ante la indiferencia de Dios que ha creado al hombre y al parecer lo dejó olvidado en la condena de hacer cualquier cosa para matar el tiempo. Lo que hacía Beckett fue parodiar aquel dramatismo del que presumían los dramaturgos aristotélicos.

Más allá del dilema entre teatro y antiteatro, entre Usigli y Beckett, el segundo también estaba presentando una crítica contra la racionalidad, pero de modo fatalista, sin fe, hundiendo al humano en el vacío. Para Manuel Montalvo, la cima de la obra de Beckett es *Molloy*, en la que el protagonista desde la vejez se pregunta por la razón de la vida, y va a buscarla recorriendo su vida desde el momento antes de morir, regresivamente, hasta llegar a su origen. Cuando el personaje llega a su madre para pedirle la razón de la vida, ella ya ha muerto pero el protagonista no supo si sucedió antes o después de su llegada. La obra representa un viaje de retorno a la irracionalidad, al abandono de todo vestigio de cordura, donde Montalvo encontró que aún la fe en Beckett era una pregunta seca y vacía, pues citó que: “No saber nada no es nada, no querer saber tampoco, pero lo que es no poder saber nada, saber que no se puede saber nada, este es el estado de la perfecta paz en el alma del negligente indagador” (Montalvo, 2000, p. 41).

Por otro lado, la propuesta existencialista de Jean Paul Sastre, que plantea ver en el vacío de la existencia el modo que proceder activa y humanistamente en los procesos históricos, no es considerada por Usigli en sus escritos antihistóricos. Sin embargo, le parecía que el hombre debía permanecer en el mundo, habitarlo como lo había construido y hacer teatro para verificar que seguía allí, evitando habitar un vacío seco y hacer de la angustia el motor de la acción. Nuestro autor, ejemplificó de qué manera al pretender someter la realidad a una idea o ideología, como el marxismo, se corrompía la comprensión sobre la misma y provocaba peligrosas catástrofes; puesto que reducía la realidad al nivel material y al discurso, al hombre a una idea, y por lo tanto, a choques mortales. Le parecía que el antiteatro, más que “del absurdo”, era de lo superfluo, y más que épico y de superestructuras era una superexcrecencia. Pensaba que el teatro no se podía inventar puesto que hace mucho que se había creado, manteniendo una correspondencia con las dicotomías clásicas de parcelación del conocimiento en su época.²⁶

²⁶ En la actualidad el concepto de transteatralidad es utilizado por Domingo Adame en el que no sólo concibe el teatro bajo el formato occidental que se remite a la Grecia clásica, sino que abarca la diversidad de teatralidades como un re-aprendizaje en conexión con todo lo viviente, como un proceso para llegar a construir el propio *Uni/multipersonal* del *Trans-Sujeto*. (Adame, 2009).

4.5 - Entre la historia y el teatro

Aristóteles fue el filósofo al que la cultura occidental había otorgado una posición predominante para confirmar los juicios y criterios sobre algún tema respectivo al conocimiento. Este filósofo cuando trata sobre la problemática entre teatro (la tragedia especialmente) e historia, escribió que el primero era una acción en proceso de acaecimiento, mientras que la segunda era el relato de algo que ya había acaecido (Usigli, 2010, p. 247). Por lo tanto, Usigli para su tercer *Corona* advirtió del riesgo que su comedia corre ante la censura y crítica de los historiadores. Mencionó que en una plática con Ignacio Herrera, historiador amigo suyo de muchos años, planteó la deliberada imaginaria de que la virgen de Guadalupe de México estaba vinculada patronímicamente con la de Extremadura, y por lo tanto, compartían el mismo origen arábigo; un punto de vista del dramaturgo que llenó de indignación a su interlocutor al grado de romper con la amistad y marcharse aquél, “envuelto en las llamas de la historia” (*Ibid*, p. 248). Sin embargo, para Usigli, la historia era la más activa de las mitologías que integra otros mitos, como la mitología de México que contiene el mito de una virgen.

Uno de los problemas principales que el dramaturgo plasmó en su obra es la referente a las fechas de las apariciones de la Virgen ante los ojos del indio Juan Diego. Pues de acuerdo a la *Crónica india de la aparición de la Virgen de Guadalupe* de Antonio Valeriano, esto sucedió en el Año Trece Caña. El problema está en que esta fecha del calendario tenochca corresponde al 1531 del cristiano, mientras que en el tlátelolca equivale al 1555. Atendiendo al sentimiento popular mexicano de la segunda mitad del siglo XX, el dramaturgo optó por la correspondencia tenochca, que es la que él supone como canónica, situándola a reserva de que posteriores investigaciones históricas que la rectifiquen y luego pongan al corriente a la población. Pero, mientras tanto, ubica su trama en 1531. Otro punto interesante que se trata en la obra son las frecuentes apariciones de la virgen que refieren las crónicas, mientras que en la *Corona de luz* la virgen se aparece a cuatro indios diferentes. Esto lo hace el autor a conciencia de que el personaje de Juan Diego es motivo de un culto particular, puesto que advierte como se aproxima su canonización, y le parece poco pertinente mostrarlo en escena ante quienes lo tienen por casi un santo (*Ibid*, p. 253).

Para nuestro dramaturgo en la poesía dramática el tiempo atendía leyes diferentes a las del curso ordinario de la vida, debía representar la tensión de la existencia polarizada entre la vida y la muerte, ya sea de una vida o una época, lo que implicaba plantear criterios cronológicos especiales. En la trama de esta obra concurren personajes alrededor de Fray Juan de Zumárraga, que el autor consideró fundamentales para plantear el conflicto moral durante la conquista. Situación que históricamente resultaría reprobable, improbable o inverosímil. Por ejemplo, Fray Bartolomé de las Casas llegó a la península de Yucatán mucho después de 1531, por lo que resultaría históricamente absurdo que haya estado presente en una reunión convocada por Zumárraga en la Ciudad de México. Sin embargo, el elemento dramático del personaje en el entramado de ideas expuestas en *Corona de luz*, es insustituible; recordemos que este personaje histórico sostenía un discurso muy firme a favor de la autodeterminación de los indios, contra la violencia aparentemente justificable y civilizadora de los conquistadores.

Entre los personajes de la obra la confrontación antitética entre teatro e historia puede verse plasmada en los personajes de Motolinía, cuyos autos y misterios que realizó, resultaron muy eficientes para propagar la cristiandad en el Nuevo Mundo; en contraste con la posición de Fray Bernardino de Sahagún, quien se manifestó abiertamente como antiguadalupano. Dentro de la trama, Zumárraga expone su conflicto espiritual provocado por las instrucciones del Emperador Carlos V de hacer crecer rosales en un lugar yermo, en el que se aparecería ante un indio una monja clarisa que tenía alucinaciones, presentándose como la virgen de Guadalupe, madre de Dios; con esto, al protagonista le parecía que se le estaba pidiendo llevar a cabo un fraude en contra de su inteligencia, una herejía sin justificación ante la fe, la razón, y el sentido común. Sobre las indicaciones del rey, la primera disposición que tomaría el Primer Obispo de México en la obra, sería renunciar a la diócesis de México y refugiarse en un convento de reformados o recoletos para no realizar aquello que se le estaba pidiendo y para él es un engaño.

Buscando un equilibrio entre la teatralidad y juegos imaginarios de Motolinía, Usigli puso un contrapeso en la precisión y detalle histórico de Sahagún, según quien la historia debía hacerse con claridad y sencillez. Es este personaje quien haría la relación

entre la virgen de Guadalupe y la deidad prehispánica de Tonantzin, estableciendo una continuidad mística entre las antiguas creencias del indio y las que debiera asumir en la posterior a la conquista y trascender hacia la época del virreinato, generando algo nuevo, una nueva visión del mundo. Encontraría, también, un vínculo entre la virgen Guadalupe de Extremadura y la de México, aludiendo a un posible engarce morisco con el Guadalquivir, ya que esta virgen ayudaría en la guerra de reconquista, y Cristóbal Colón llevaría su culto a las Indias Occidentales nombrando Guadalupe a dos islas que descubriría. Finalmente, Sahagún, encontraría la síntesis del fenómeno considerando que si antes los ídolos apartaban de Dios al indio, no habría nada de malo en otro ídolo que los acerque a Dios; siempre y cuando la historia sea testigo y conserve la verdad. Observa, además, como en Europa el luteranismo y las reformas se extendían, y de acuerdo al curso histórico, la sede de la Iglesia podría trasladarse a México por tratarse del núcleo de América.

Al escuchar el dilema del Obispo a Motolinía no le parece un engaño, puesto que encuentra en el asunto una teatralidad muy oportuna para continuar con la evangelización del indio, y con una tradición que había abierto el paso a la cristiandad en tierras infieles a través de autos o misterios, muy útiles para la propagación de la fe. En Motolinía se manifestaba como eran los indios quienes estaban transformando el punto de vista de los frailes; observando como en el fondo y en secreto eran los indios quienes catequizaron a los evangelizadores. Él se daría cuenta de la devastación moral y espiritual en que habían quedado los indios después de la Conquista, y por lo tanto, de la necesidad mística de los naturales por una madre, por un asidero religioso independiente del propósito de la evangelización; a él es a quien se revelaría la fuerza que se estaba manifestando y que era imposible contener. El pensamiento de Motolinía queda expuesto y desnudo cuando dice que: “sólo en apariencia. Los autos sacramentales. El teatro, en fin, suele alejar al hombre de sí mismo, Fray Juan, y lo hace olvidar el destino personal por el colectivo, la realidad por la ilusión” (*Ibid*, p. 314).

El Juan de Zumárraga de *Corona de luz* fue el hombre empujado por aquella fuerza histórica que desataría la realización del milagro; la misma, que en el primer acto llevaría a

Carlos V a prefabricarlo.²⁷ El dilema del Obispo era el debate por salvar su fe; sospechaba que el estudio y conocimientos que había adquirido y lo había acercado a Dios tal vez sería lo mismo que lo habría alejado de los hombres y de los problemas reales, de los indios a quienes teóricamente debía salvar con el evangelio y evitarles la destrucción a que administradores y conquistadores los habían condenado. Según el autor de la obra, en Zumárraga converge el punto de vista medieval y renacentista. Atendiendo al origen vasco del personaje, lo presenta violento y colérico, además de que lo acompaña la constante duda pues en él convive fe y razón. En este personaje Usigli expuso su punto de vista de que el “hombre es un animal primariamente religioso”. Un ser destinado por designio divino a vivir y construirse una historia en la oscuridad de la razón, queriendo encontrar allí los motivos de su fe.

Escribió Usigli que la fe era una mística del estado animal del hombre, algo maravilloso y fácilmente sensible pero difícilmente comprensible; ese era el conflicto del Obispo. Un destino que condenó al hombre a habitar el tiempo y el mundo, conservando vivo tal conflicto con la cordura necesaria para no apelar al fácil recurso de la fe; por el contrario, procurando el flujo e intercambio de ideas para mantener la impresión de que pasa el tiempo y que se está actuando de un modo sensato. Por ello, Usigli encuentra en el teatro de ideas una de las principales propuestas para un teatro moderno, en el que más allá de entablar discusiones ideológicas sean las mismas ideas el tejido orgánico de la vida, histología e historia, en el que se revelen las fuerzas que permanecen ocultas tras el maquillaje de los criterios históricos de conocimiento. El dilema de Zumárraga concluye la *Corona* con que:

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 [...] Mi razón me lo dice a gritos [...] Veo de pronto a este pueblo coronado de luz, de fe. Veo que la

²⁷ Peter Beradsell explica cómo Usigli, al fabricar la mentira ante los ojos del público, muestra que el éxito de una verdad radical en el reconocimiento de su relatividad y al difuminar la frontera entre ficción y realidad, sin desmentir la explicación racionalista. Explica que el milagro es “algo que está fuera de nosotros”, en una dimensión sobrenatural cuya verdad difícilmente es perceptible, pues sus hechos se separan de los aspectos superficiales de una investigación que requiere el acceso a niveles más profundos. Beradsell, “Los niveles...”

fe corre ya por todo México como un río sin riberas. Ése es el milagro, hermano (*Ibid*, p. 343).

4.6 - Diálogo con la historia

Recordando una casual entrevista que tuvo Usigli con el historiador Wigberto Jiménez Moreno, señala el dramaturgo que pocas cosas le habían parecido tan difíciles como entablar un diálogo con un historiador.²⁸ Le daba la impresión de que hablasen idiomas diferentes, pues, consideraba imposible que alguien, por culto que fuera, compartiera el mismo punto de vista que una persona de teatro, sobre algún tema tratado en común por ambos, a menos que su interlocutor lo viera en acción.²⁹ Usigli se refería al tema de la virgen y al antiquísimo pleito entre montescos y capuletos (dramaturgos e historiadores) en el que nuestro dramaturgo reforzaba su postura apoyándose en Ezra Pound, Gustave Flaubert, James Joyce, Friedrich von Schlegel, Robert Walpole y Voltaire, entre otros, mencionando que: la historia era una pesadilla de la que había que despertar, un gran montón de polvo de fábulas convenidas por profetas en sentido contrario; una filosofía sacada de ejemplos que daba lugar al tribunal del mundo, cuyo juicio debía ser falso, por lo que se acusa una posición relativista; mientras que la poesía era tan exacta como la geometría; aunque los historiadores hayan dejado en blanco las páginas en que tuvieron que escribir aquello que no sabían, y acudiendo a Aristóteles quien le había dado más valor a la poesía frente a la historia oficial (*Ibid*, pp. 255–256).

Con la tercera *Corona* que Usigli dedicó a México, el dramaturgo retomaba aquella confrontación que había abierto en 1943, en contra de la historia; la crítica contra una noción que negaba el presente y el futuro creyendo estudiar el momento estático del pasado (*Ibid*, p. 240). Esto como preámbulo para presentar, ahora, una comedia antihistórica, según el autor, con un tratamiento y examen de forma diversa a la que podrían plantear los

²⁸ La obra de Jiménez Moreno estuvo enfocada a la investigación histórica de los importantes pueblos mesoamericanos como toltecas, zapotecas y otomíes, además sus estudios realizados sobre la colonización y evangelización en la región de Guanajuato.

²⁹ Sobre la misma *Corona de luz* Dense M. Di Puccio distingue un primer nivel teatral en el tratamiento histórico del evento, asignando un segundo nivel al evento religioso, los cuales resultan indiferentes en la acción extratextual del milagro, con un lenguaje verbal y visual en escena. Explica como la interrelación de la naturaleza dramática y el campo filosófico de los acontecimientos históricos, pone fin a la distinción entre ficción y realidad y los hace interdependientes. (DiPuccio, 1986).

historiadores y presentando una proyección con visión de futuro. Aunque en un nivel inmediato, la crítica parece ser la misma que había planteado antes en el *Prólogo a Corona de Sombra*, aquí el autor parece ser más conciente de los movimientos que se han estado dando en la disciplina de la historia en las décadas intermedias entre la primera y última corona. A partir del texto de John Fortescue titulado *The Writing of History*, observa como entre los historiadores ha dejado de primar la importancia de los hechos y las cronologías, para poner más atención en la significación e interpretación de los mismos. Desde allí vislumbra una reconciliación entre la historia y la poesía dramática. Pero dice que esa será discusión entre la historia y la historia, en la que a él no le interesa tomar parte.³⁰

Una década después, el historiador Hayden White, desde un análisis sobre la historiografía del siglo XIX y las diferentes concepciones del conocimiento y la conciencia histórica de aquella época, llegaría a la conclusión de que a través de las formas verbales que han configurado el modelo occidental de la historia, se ha establecido un prejuicio que se impone ante el observador del pasado, fenómeno fundamentado en una postura eurocéntrica que retroactivamente sostiene la superioridad de una “sociedad industrial moderna”.³¹ Por lo tanto el estilo que se llegaría a adoptar como hegemónico sería un realismo literario, de donde White desprende la interrogante de ¿Cuáles son los elementos “artísticos” de una historiografía “realista”? y encontrando que en la contraposición entre lo “histórico” y lo “mítico” hay una representación del tipo ficticia, por lo tanto, los historiadores decimonónicos miraban hacia el pasado objetivo con una mirada realista pero irónica. Entonces, este autor plantea una mirada anti-irónica, trascendiendo el realismo y estableciendo un nivel poético y moral en la conciencia de realidad; ir más allá de la historia a través de la *metahistoria* (White, 2005, p. 412).

³⁰ Usigli (2010, p. 257). Existe un artículo muy interesante en el “Dossier de teatro e historia” de *Paso de Gato* de Juan Mayorga en el que habla de “El dramaturgo como historiador”, haciendo una explicación de la concepción de historia en algunas piezas clásicas de teatro y haciendo énfasis en que “antes de un asunto de conocimiento, el teatro, es un asunto de vida. (Mayorga, 2010).

³¹ Denise DiPuccio tiene un artículo en el que señala que la *Corona de luz* es un escrito en el que se encuentran intrincados la filosofía de la historia, la historia y la dramaturgia, observa que por medio de la imaginación dramática durante la obra resultan interdependientes las nociones de ficción y realidad, y que con la acción final resultan indistintas. Escribió que el punto de vista de Usigli, esta muy relacionado con la “metahistoria” de Hayden White, dice: “Both viewpoints recognize in the human science of history that nonscientific aspect which subjects the past to inconsistent and often capricious of history”. DiPuccio concluye que la extratextualidad de la obra resulta metateatral puesto que se expone en un lenguaje verbal y visual en la representación en el escenario. En (DiPuccio, 1986).

Esto podría verse como una revolución en la historiografía o lo que se ha acostumbrado en llamar “giro”, que equivale a su sinónimo. Y lo es, pero no de forma rotunda, pues hay precedentes que van indicando el movimiento del pensamiento histórico en esa dirección. Aunque a White le parecía que las categorías con que el francés Michel Foucault analizaba la historia y las ciencias humanas, no eran más que formalizaciones en sentido figurado o tropos. Existen en Foucault elementos que desde Usigli observábamos como antihistóricos, por ejemplo la discontinuidad. A través de su propuesta metodológica que hizo pública en la década de los sesenta titulada *La arqueología del saber*, Foucault planteó hacer redistribuciones del pasado y abrirlo para multiplicarlo y encontrar diversas variaciones en el encadenamiento del acontecer, con esto modificar el presente, y por lo tanto, la actualidad del saber a través de la historia de un concepto. De este modo, Foucault estaba haciendo también una crítica a aquella historia de memorización que transformaba documentos en monumentos (Foucault, 2010, pp. 11-30).

A semejanza de Usigli, la noción de discontinuidad era paradójica por integrar el objeto de su estudio a la deliberada operación del historiador. En Usigli, la noción de antihistoria fue negativa, a diferencia de Foucault que planteó una “historia nueva” que sucediera la historia tradicional, esto significó invertir los signos de dicha disciplina científica y eliminar sus elementos negativos para convertirlos en positivos. Una transformación que según el mismo autor había nacido en el campo de la historia misma. La historia nueva implicó algunos problemas metodológicos y consecuencias, por ejemplo: el fijar un principio de elección de los hechos históricos y los documentos para constituir un corpus ya sea abierto o cerrado, finito o infinito. A nuestro parecer, se trata de un problema semejante al que se enfrentó tiempo atrás el historiador Edward H. Carr al poner en duda la objetividad de la historia; en el año de 1950 declaró abiertamente que “la historia objetiva no existe” (Carr, 2006, p. 12). Como White, Carr recurrió a los decimonónicos para exponer la ingenuidad de Leopold von Ranke, por ejemplo, al pensar el pasado tal como ocurrió en realidad y que la observación neutral de los hechos haría aprehender y progresar a la humanidad. Carr observó como el régimen estalinista distorsionaba la historia de la

Unión Soviética, fenómeno que Usigli, análogamente, también observó en el régimen de la Revolución Mexicana.

La postura de Carr también tenía que ver con la configuración de un presente a partir su coherencia con el pasado, por ende, tanto pasado como presente se retroalimentaban y recreaban. Algo que nos parece muy interesante en Carr es que buscó trascender los límites nacionales y renunciar a todo acto de patriotismo, pues veía en el apriorismo nacional la ceguera de los historiadores. Esto lo llevaría al problema metodológico que después se le presentó a Foucault, quien lo resolvió con la constitución de un corpus; mientras que Carr al observar que la historia no valdría la pena escribirse ni leerse sin sentido, entonces propone explicar el campo moral de actuación humana, percibiendo la manifestación de fuerzas que expliquen su comportamiento. Todo esto con una finalidad de liberación, puesto que muchas veces esas fuerzas ocultas conducen la acción, estableciéndose como condiciones que la conciencia del hombre no ha elegido. Esta visión de historia implica una proyección al futuro y una resignificación de la objetividad, pues vuelve a esa noción pero manifestándose contra la neutralidad del sujeto. Esto le provocaría una crítica en contra, advirtiéndole el peligro de confundir la historia y el mito (Carr, 2006, p. 25).

En Francia, en la década de 1940, en los *Combates por la historia*, al mismo tiempo en que Usigli concebía la antihistoria, por medio de la revista de *Los Anales*, encabezada por Marc Bloch y Lucien Febvre, se estaba transitando “hacia otra historia”; con una visión sin los apriorismos de la disciplina en las últimas décadas del siglo XIX, en que la historia se reducía a un método monopolizado por los historiadores. Ante lo que Braudel propuso, como Carr, descubrir las fuerzas permanentes que operan sobre la voluntad del hombre. Por su parte, Bloch rehusó a definir la historia, puesto que toda definición implicaría una prisión, incluso el autor hace una invitación a salirse de la historia y pisar los terrenos de sociólogos, psicólogos o geógrafos, a trabajar libremente sobre la frontera, pasando de un lado a otro. Para que, por lo tanto, sea una ciencia del presente y del futuro; de los hombres en el tiempo; en la que más allá de la mecanización, los manuales, las técnicas y el fetichismo de los hechos, se proyecte el arte, el genio inventivo y la personalidad del autor.

Para que, ante todo, este en función de la vida e interrogue a la muerte; para que penetre en los sentidos y se verifique de manera cotidiana, como la química o la biología (Febvre, 1997, p. 219-246).

En México, el caso de Edmundo O’Gorman ha sido muy significativo en cuanto a las concepciones del pensamiento histórico en la época en que Usigli propuso su antihistoria. Observó como el devenir de una nueva generación de historiadores, implicaba una renovación en la concepción misma de la historia para hacer frente al desconcierto ante una inconmensurable producción historiográfica; esos “árboles que impiden ver el bosque” según palabras de Usigli (2010, p. 247). O’Gorman llama fantasmas a los resabios decimonónicos de: “lo que realmente pasó”, que en su época sólo cosechaban confusión y desconcierto. Para él, el ser de un ente histórico era mudable y no debía atribuírsele ningún tipo de esencia; para él lo que cambia es el hombre y su idea sobre sí mismo, más no la historia, puesto que ella permanece allí. Este historiador también criticó la predeterminación dispuesta en el encadenamiento unidireccional causa y efecto. Pero, quizás el fantasma más importante para O’Gorman, y en el que coincide con Usigli, es la desconfianza en la imaginación y la falta de atención en los ocultos sentimientos que pudieron haber dado pie a algún acontecimiento, así como incluir aquello que no ocurrió pero que pudo haber ocurrido, tomando como referencia la propia experiencia vital del historiador. Historia construida como poesía y que O’Gorman explicó de la siguiente forma:

Quiero una imprevisible historia como lo es el curso de nuestras mortales vidas; una historia susceptible de sorpresas y accidentes, de venturas y desventuras; una historia tejida de sucesos que así como acontecieron pudieron no acontecer; una historia sin la mortaja del esencialismo y liberada de la camisa de fuerza de una supuestamente necesaria causalidad; una historia sólo inteligible con el curso de la luz de la imaginación; una historia-arte, cercana a su prima hermana la narrativa literaria; una historia de atrevidos vuelos y siempre en vilo como nuestros amores; una historia espejo de las mudanzas en la manera de ser del hombre, reflejo, pues, de la impronta de su libre albedrío para que en el foco de la comprensión del pasado

no se opere la degradante metamorfosis del hombre en mero juguete de un destino inexorable (O’Gorman, 2007, p. 109).

Hasta aquí, en un nivel textual y tras estas concepciones, parecería que la antihistoria resultaría inoperante, puesto que los argumentos que planteaba en contra de la disciplina histórica han sido integrados en el discurso de importantes historiadores. Pero hay un elemento que mantiene en vida y tensión esta discusión entre historia y antihistoria, algo que de acuerdo a la metodología trasdisciplinaria pudiéramos llamar el *tercero oculto* y es la acción. Escribió Usigli: “La poesía del teatro esta en la acción” (Usigli, 2010, p. 221). Es evidente que la antihistoria de Usigli no es narrativa, sino diálogo, cosas dichas en primera persona y a modo de confrontación de ideas, sentimientos, pasiones o “algo” que se quieren decir y se reduce a palabras. Escribió Usigli: “la importancia de las palabras esta en que sean útiles para expresar lo que deben expresar” (*Ibid*, p. 253).

La concepción de *mímesis* que Paul Ricoeur retomó del género dramático en la década de 1980 manifiesta un acercamiento a la teatralidad. El autor francés planteó una comprensión de la *metáfora viva* como resistencia a una interpretación literal de las palabras, como una nueva pertinencia ante la amenaza de la incompatibilidad e incongruidad a que amenaza el plano literal. En la actividad de metaforizar y elaborar un discurso poético, Ricoeur encuentra una vía transgresora para re-descubrir realidades inaccesibles a las categorizaciones usuales y con ello producir nuevas lógicas. Entonces la función mimética en la narrativa tiene que ver con el entrelazar e intercambiar estrechamente los vocabularios manifestados en el campo de la acción y de la narración (Ricoeur, 2009, pp. 31-35). En la última década del siglo XX el concepto de *mímesis* renació como un nuevo paradigma que conoce a través del cuerpo, en su inmediatez con la naturaleza y entre los hombres. Una concepción del mundo que declara su teatralidad para encontrarse con una realidad más profunda y compleja (Alcántara, 2010, pp. 21-23).

4.7.- Recapitulación

Cuando Usigli concibió el concepto de antihistoria en 1943 a partir de la temática político-histórico-nacional, recibió la sugerencia de Shaw de que su teatro tendría que trascender a

la compleja esfera espiritual, lo que realizó en 1963 con *Corona de luz*. Para Usigli el *teatro catedral* era aquel en el que el hombre pudiera presenciar el fenómeno teatral como un acontecimiento multidimensional: místico, estético y ético; que equivale a los niveles: religioso, poético y filosófico. Su teatro era una invitación a la *comuni3n* en el sentido *cat3lico* del autor, convocando a transitar entre las religiones, las clases sociales, filiaci3n ideol3gica y grados educativos para ofrecer un alimento espiritual com3n al hombre; el 3nico sentido mexicano de comunismo. Estaba dando un car3cter dinámico al culto de la virgen, puesto que popularmente se vivía una devoci3n ciega sin reflexi3n, por ello en *Corona de luz* el autor racionaliza la fe y viceversa. La *comuni3n* es el punto medio que abre el acceso a niveles de realidad m3s profundos: místico, ético, poético, estético y filosófico; del que se desprenden múltiples proyecciones como la hist3rica, nacional, polítco, social y cultural.

Lo *sagrado* es aquello entre fe y raz3n que permanece oculto y se experimenta s3lo en la acci3n escénica que logra la estatura de *teatro catedral*. Al observar que en la noci3n de “milagro” se ocultaba la continuidad mística del indio entre la antigüedad mexicana, la tradici3n hispánica y el nuevo mundo, el autor estaba trascendiendo una concepci3n fenomenol3gica de sucesi3n por la complejidad que le contiene; un convivi3n entre pasado, presente y futuro; una interacci3n con las fuerzas del m3s all3 que impresionan al hombre y de acuerdo a las cuales actúa de acuerdo a su inspiraci3n o su experiencia. Continuidad que se verifica en las danzas indígenas, que son poesía en movimiento, donde miedo y alegría conviven en el vértigo de la adoraci3n y el culto a una virgen jubilosa, que procura la risa para que el hombre en su existencia contraste ante el miedo. Como la tragedia, la comedia es diversión y descanso del alma; una liberaci3n de auto-conocimiento. En *Corona de luz* la parábrasis es una reflexi3n racional en la que se desnuda el milagro y quedan expuestos todos sus mecanismos polítcos, econ3micos y administrativos que se ocultaban tras el milagro; y en el final de la comedia se revela el verdadero sentido del milagro, esa fuerza que da sentido a la conciencia trascendental indígena entre presente, pasado y futuro.

Adem3s de los deliberados anacronismos y criterios cronol3gicos especiales, Usigli vuelve a plasmar su punto de vista en la discusi3n entre historia y su teatralizaci3n,

identificada a través de los personajes de Sahagún y Motolinía. En el primero se manifiesta una soltura en ejemplificaciones del tipo histórico y la destreza deductiva en que se engarzan y desengarza en su discurso, dándole sentido a la discusión del segundo acto de *Corona de luz*. Para él, la conclusión del conflicto es que el milagro sería parte del proceso histórico y conciliaría los fines de ambas partes en pugna. En contraste, Motolinía, debido a sus actividades teatrales, ha entablado un contacto más íntimo con los indios, por lo que se presta a ser convertido por ellos cuando pretendía convertirlos, ya que comprendió que estaba siendo parte de un fenómeno más grande; así se disuelve la apariencia engañosa del milagro, conciente de que si se tratara de un simple truco, como lo creía Carlos V, sería improcedente, puesto que los indios no se permitirían engañarse. Finalmente, Zumárraga procura la compañía y el consejo de Motolinía, quien al final comprende que la fe es imprescindible, pero que debe permanecer oculta tras la condena de la historia que le da al hombre la posibilidad de discernir, construir modos de pensar y mutar ideas.

Aunque se trata de una comedia de ideas, para Usigli, la obra no depende de la idea, pues significaría incurrir en el antiteatro, y su interés fue conservar el teatro en sus márgenes, puesto que le parece que el espacio más amplio, complejo y firme, que en ese momento ofrecían otras formas de conocimiento. Así, el autor estaba haciendo una crítica a las tendencias teatrales de su época, de las que algunas se declaraban a favor de algún sistema de ideas o discursos cerrados; además de otras propuestas que vaciaban las ideas y los discursos en la nada, transformando las implicaciones de una teatralización. De este modo, Usigli, buscaba preservar los cánones que había configurado el teatro occidental. Sin embargo, el antiteatro contiene la posibilidad de transitar este otro binomio y llevar al teatro más allá del teatro; como en esta ocasión ha sido el caso de la contradicción entre historia y antihistoria, la cual de acuerdo a criterios de algunos historiadores se han venido atenuando.

Algunos historiadores contemporáneos a Usigli, habían integrado a la teoría de su disciplina elementos que el dramaturgo consideraba propiamente antihistóricos. Cuando nuestro dramaturgo encontraba imposible entablar un diálogo entre teatro e historia, en el *prólogo a Corona de sombra*, unas décadas después parecía darse cuenta de los cambios que se estaban dando en la concepción de historia y la dirección que tomaban las nuevas

corrientes historiográficas. Observó como la historia objetiva era vulnerable a distorsiones de acuerdo a los programas políticos. Por eso, Carr propuso una historia sin patriotismos y nacionalismos, como una retroalimentación desde el presente, donde el sujeto no pretendiera ser neutral y que sea útil a la liberación del hombre de las fuerzas a las que ha estado sujeto por incompreensión; una historia deliberadamente discontinua, abierta y múltiple, sin un necesario encadenamiento unilineal; que haya superado la ironía del realismo literario, cuyas formas verbales sostenían la sociedad moderna industrial, aspirando a la poética que planteaba White; la “historia nueva”, que concibió Foucault al integrar los elementos marginales de la disciplina histórica en su propio discurso; hecha de las mismas fibras con que se teje el ser humano entre pasiones, razones, sueños e ilusiones como lo pensó O’Gorman. Pero, para Usigli, la historia además debía ser corporal, presencial y por multidimensional; mimética de acuerdo a la correspondencia entre acción y narración, como lo ha descrito Ricoeur; aún antihistórica por la teatralidad de la acción en tiempo y movimiento, en el aquí y ahora.

CONCLUSIONES

A partir de la discusión abierta por Usigli sobre historia y antihistoria, durante la primera mitad del siglo XX y que el autor desarrolló hasta la década de los sesenta de ese siglo, deviene la reflexión presente de sí ¿continúa operando el binomio clásico entre teatro e historia?, que se desprende del de ciencia y arte o ciencia y poética. Ahora bien, si no es así entonces ¿qué resulta? Me parece que se trata de la *transhistoria*, concepto que contiene las contradicciones que Usigli observó entre historia y antehistoria, y que permanece abierto para integrar elementos que otras nociones, como la “historia nueva” y la “metahistoria”, no lo permiten como es la acción y el conocimiento de la realidad social y los actos que operan en la realidad por medio del ejercicio corporal. De esta forma la transhistoria posibilita la observación, experimentación y realización de los fenómenos históricos, a través de medios textuales y teatrales. Ofreciendo corporeizar el conocimiento textual y encontrar una correspondencia y congruencia interior y exterior entre los textos y los hechos, regresando al carácter metafórico-poético y mimético del lenguaje como representación y conocimiento de la realidad. El teatro, como todas las formas de representación funciona como recuerdo, como historia que remite a algo ausente.

La existencia de dos discursos paralelos desde un solo nivel de realidad, como historia y antihistoria, conlleva a ampliar las preexistentes fracturas sociales y engendrar discrepancias, oposiciones y antagonismos. Detrás de cada lógica siempre hay una visión de mundo, que orienta a una acción concreta, no son inocentes, la cual puede ser destructiva o constructiva. Por ello, la transdisciplinaria plantea ser ciencia y arte de crear pasarelas, inclusiones, diálogos y vínculos entre diversos campos del conocimiento. Bajo una lectura lógica clásica, un par de términos que deben ser idénticos y no contradictorios (A es A y no es no-A), pero la lógica transdisciplinaria nos posibilita un tercer término (que es a la vez A y no-A); la transhistoria puede ser mutuamente historia y antihistoria. Esto no significa la desaparición o fusión de las disciplinas referidas, sino que posibilita nuevos espacios para abrir nuevos lugares, en que los seres humanos pueden encontrar armonía conforme a la totalidad de su ser. El mundo que aún hoy habitamos, tendiente a la hiperespecialización y a cerrar espacios de intercambio de conocimiento, afianza las relaciones humanas

atendiendo a una jerarquía social y a la constitución de una imagen (correcta o incorrecta) de uno mismo: el culto a la personalidad. Por lo que, la transhistoria es un lugar para asumir en reto del *trans-sujeto*, volviendo a la pregunta de ¿quién soy? trascendiendo las limitaciones del Yo para construir nuestro *Uni-multipersonal* y re-descubrir los diferentes sujetos que nos habitan.

La concepción decimonónica de la historia que criticó Usigli, desde el *Prólogo a Corona de sombra*, tuvo que ver con esta tendencia de las disciplinas con aspiraciones científicas a la incomunicación, aunque en Francia y otras partes del mundo, la historia de los anales estaba en su apogeo; puesto que al posicionar a la física en la punta de la pirámide, se extendieron sus criterios de validez a otras formas de conocimiento, desvalorizando la comprensión interior del ser humano, y favoreciendo un solo nivel de realidad desde una visión simplista, tecnocientífica y secamente eficiente. Una concepción que las ciencias humanas pulverizaron en el sujeto con estudios separados e inconexos, sobre él. En cuya aguda especialización hacía imposible su completa, compleja y vertical comprensión. Del mismo modo que en la física la teoría de las supercuerdas nos dice que los hadrones están unidos por quarks y antiquarks, y que al dividir un hadron para separar el quark del antiquark, se obtienen dos hadrones con sus respectivos quarks y antiquarks, la historia vista desde un solo nivel de realidad ocultaría, como propiedad paradójica, su contrario que es la antihistoria. Pero, la noción de transhistoria, contendría la contradicción de la historia, que parte de construcciones primero deductivas, al mismo tiempo que se verifican en la naturaleza de los mismos hechos, y así resultaría subjetiva y objetiva, belleza y verdad.

Como para Edmundo O’Gorman y Luis González, para Usigli lo más importante en la interpretación de la historia es la imaginación, la intuición y el explorar en la propia experiencia vivencial del historiador, para así abarcar la complejidad de los personajes históricos y proveerlos de sentimientos y visión del mundo, hacerlos multidimensionales. Cuando decimos que Usigli imprime su personal visión del mundo sobre sus propios personajes históricos, y que con esto, aquellos adquieren mayor verdad, se está trasgrediendo la visión binaria y dualista del mundo (subjetividad-objetividad); concepción

que nos permite la comunicación y unificación, a partir del principio de identidad, entre sujeto y objeto transhistóricos, y el acceso a una zona de no-resistencia. Frente los llamados fin de la Historia, muerte de Dios y del hombre, que ha tenido lugar en la modernidad; se ha presenciado la resurrección del sujeto que no pone acento en la objetividad o en la subjetividad, tampoco en la concepción decimonónica de la ciencia o en la ciencia antigua del ser, sino en una nueva concepción del *trans-sujeto* que habita en la historia viva, en el aquí y ahora del tiempo escénico.

La crítica de Usigli a Hegel y a Marx surge porque el primero explica el proceso histórico como un devenir fenomenológico dialéctico de negación ideal sucesiva, mientras que el segundo encuentra en la síntesis, una violenta explosión de energía material como la que Usigli presenció en su infancia, llamada desde el Materialismo Histórico Dialéctico: revolución. Bajo la noción de antihistoria, el tiempo coexiste en un mismo momento como pasado, presente y futuro; como tesis, antítesis y síntesis. Concepción que ahora se explica desde la idea de *trans-historia* que Nicolescu explica, donde el presente es origen tanto del pasado como del futuro; tiempos a través de los cuales fluye libremente la información total, que de un modo más estricto es concebido como un no-tiempo, puesto que une a los sujetos y objetos *transhistóricos* que han perdido el horror al vacío y a lo inesperado a que se presenta la relatividad de los hechos, los cuales resultarían insignificantes por sí mismos. Retroactivamente, la antihistoria que no pudo ser concebible sin la historia, enriquece a la transhistoria, al revalorizar en la teatralización el conocimiento corporal y vincular tiempo y espacio a través de la acción y el movimiento en el espacio escénico poético.

Esto implica una nueva filosofía y racionalidad para la historia que abre el diálogo con múltiples campos del conocimiento y que se revela como pre-texto de la relación mimética hombre-naturaleza y del gusto por comprender. La visión poética de Usigli procura la orientación y actitud de efectividad y afectividad en la construcción del conocimiento. Que encontrando la armonía entre sujeto y objeto, revela el equilibrio entre el “por” y el “contra” de los argumentos históricos, revaluando aquello que considera positivo y constructivo desde un enfoque complejo no maniqueo. Su dimensión poética implica una retroalimentación interior y exterior, individual y social, por lo que se revela

como un acto estético y ético; sin privilegiar un solo nivel de realidad como lo hacía la ciencia clásica. Plantea una propuesta política, material y espiritual, pero de las cuales se desprenden múltiples dimensiones. La transhistoria busca el acceso a otros niveles de realidad, abriendo distintos niveles de percepción para abordar la compleja y múltiple realidad, siempre multidimensional y multireferencial. La transhistoria se inserta en la actual etapa de la historia; luego de los mencionados: fin de la historia, muerte de Dios y del hombre, que resulta encauzadora de la esperanza y reencantadora del mundo.

Una concepción de mundo surgida del nuevo nacimiento del sujeto. Para que, siguiendo la metodología trasdisciplinaria, se pudieran descubrir otros niveles de realidad y dimensiones insospechadas de la vida; por lo que resulta necesario reconocer el rol de la muerte en la propia vida. En la teatralidad, se requiere comprender el sentido de la vida y de la muerte, que bajo la convención de ficción y diversión no implica que fuese mentira o que no sea en serio; por lo tanto, es muy importante trascender la historia del nivel textual al nivel teatral. Por lo que, resultaría necesario recobrar el verdadero sentido del teatro, incluso dentro del mismo teatro, puesto que al servirse del paradigma científico clásico, los sistemas de actuación del siglo XX han distanciado al sujeto del objeto, al actor del personaje, aunque esa no haya sido la intención de crearlos; por ello se ha perdido el sentido original del teatro misterio o teatro catedral como lo llamaba Usigli, del convivio entre lo apologético y dionisiaco, entre la vida y la muerte, el orden y el caos, lo medible y el abismo que observó Nietzsche en el sentido trágico de la vida entre los griegos.

La antihistoria que sería resultado de un modo coherente para atravesar distintos niveles de realidad. En la escena se aprecia un nivel que respeta el principio de no contradicción donde A es A; pero también opera como unificación otro nivel donde se sitúan A y no-A. Al procurar su sentido verdadero, la desnudez y transparencia, en la escenificación de las *Coronas* se experimenta y percibe la *zona de no resistencia* que revela el punto intermedio o *tercero oculto* entre ficción y realidad, entre actor y personaje, entre actores y público, entre historia y antihistoria. Que caiga el velo tejido de las experiencias, representaciones y formalizaciones que se han edificado como culturas, para encontrar aquello que las atraviesa, lo real velado, y reconocernos como humanos en absoluta

transparencia. Fenómeno que Usigli llama *comunión* y la transdisciplinaria *sagrado*; que no se rige por la racionalización como se ha expuesto en *Corona de luz*. Un punto de vista que se ha tratado de conservar en el teatro, antes y después de Usigli, que manifiesta una actitud transgresora que se presenta muy difícil en un mundo entregado a la tecnociencia, la inercia, la vulgarización, la efectividad por efectividad, el consumismo y la indiferencia. En el que el complejo sentido trágico o cómico es corrompido e inhibido, puesto que en su comprensión, implicaría la liberación del hombre por medio del autoconocimiento social y espiritual.

La tragedia es el rostro que la civilización occidental conservó de los escritos de Aristóteles para comprender el teatro griego, habiéndose extraviado la parte correspondiente a la comedia, la cual era su complemento; probablemente a causa del cristianismo de la época medieval, que trató de infundir sólo temor y no risa. La apreciación del mundo desde un solo rostro, sólo puede provocar incompreensión y autodestrucción; sólo encontrando el contrapunto de la tragedia en la comedia, es posible ubicar su *tercero incluido* y acceder a otro nivel, que entre tragedia y comedia es la *diversión*, conservando el sentido original de la palabra. Más, en el siglo XX, el hombre se vació al corromper el verdadero teatro y quedarse sin sí mismo y sin Dios. La tragedia por su parte, manifiesta solo dos salidas: la muerte y la locura. Cuando el hombre ha asesinado a Dios, lo inventa en sí mismo y del Hombre-Dios (Hitler), sólo puede desencadenar la autodestrucción, que hoy se dimensiona a escala planetaria si no apreciamos la realidad en diferentes niveles, sino cuidamos el equilibrio entre temor y risa.

Sin un tercer término que integre y disuelva las clásicas contradicciones, la cultura tiende a choques: por ejemplo, ente izquierda y derecha, entre los de arriba y los de abajo, entre ciencia y arte. Por otro lado, el comportamiento humano, es más complejo y por lo tanto, más semejante al comportamiento físico desde un nivel micro, donde el universo parece ser capaz de autocrearse. Tal vez, por ello, la posición política de Usigli pareciera ambigua e indefinida, a diferencia de Brecht, Sartre y probablemente Bekket, puesto que buscaba la comprensión de la complejidad del mexicano, contra todo dogma e ideología, aunque observamos que la posición del autor se orientó la izquierda, espacio que el autor

consideró el más abierto, y previendo los peligros del capitalismo que conllevarían a convertir al hombre en consumidor y dejar el teatro en las manos de los marchantes, mercaderes y comerciantes. Al confrontarse con uno de los problemas sociales teóricos y prácticos fundamentales en la modernidad mexicana, que es la división del trabajo, planteó que como en el teatro, cada quien debía jugar su rol y saberlo hacer; semejante al modo en que la transdisciplinariedad solicitaba que cada quien encontrase su lugar, algo muy difícil de hacer y a lo que hay que prestar demasiada atención y reflexión.

Lo que primordialmente importó a Usigli, fue que la dignidad de los hombres, sea cual fuere su lugar, y para conseguirla había que aprender a ser y no ser mexicano; desocultando los vicios de su carácter que le impedían mejorar, y revalorando lo más creativo, significativo y esencial de la nación, además de exponer las fuerzas exteriores que no le permitían liberarse económica, política, espiritual y materialmente. Por esto, la antihistoria podemos observarla desde un punto de vista transnacional, puesto que transnacionalidad como transdisciplinariedad no significa devaluar las naciones ni las disciplinas, sino disolver los egoísmos nacionalistas y dignificar a la humanidad con una acción estética, reconociendo los rasgos que marcan su diferencia como pluralidad compleja y unidad abierta. Reencontrarnos con el sentido de identidad arraigada en la sangre india que se negaba materialmente mientras se reivindicó de modo oficial, con las estructuras políticas y sociales preexistentes a los modelos occidentales y con el misticismo y religiosidad que es propiamente mexicano y vivo, para posibilitar la complejidad cultural planetaria y abrir nuestra cultura integrando y compartiendo aquello que está más allá de las aparentes diferencias.

La propuesta de Usigli puede verse como una crítica al proyecto de la modernidad, puesto que busca descentralizar el conocimiento que estaba alineado a la concepción ilustrada de conquista y colonización. Sin embargo, se trata de un punto de vista teatral del mundo en el que a un verdadero artista dramático le ha tocado nacer, vivir y morir; lo cual implicó diseccionar los parámetros en que su cultura estaba edificada para reflexionar, comprenderlos y teatralizar con poesía, para habitarlos de un mejor modo. Un procedimiento que se sigue como: orden, desorden, orden. Tanto en *El Gesticulador* como

en *Las Coronas*, el racionalismo, cientificismo, historicismo, nacionalismo, religiosidad, la identidad y la modernidad son diseccionadas en el transcurso de su trama para reivindicarse y verificarse hacia el final con un implícito sentido de complejidad; de esta forma su teatro se afirma como racional, científico, histórico, religioso, nacional y moderno. Sin embargo, que debía presentarse como antihistórico frente al paradigma hegemónico científico clásico y para mantenerlo en los respectivos márgenes del teatro.

ABREVIATURAS

Asociación Nacional del Libro	ANL
Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli	CITRU
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes	CONACULTA
Editores Mexicanos Unidos	EMU
El Colegio de México	ECM
Fondo de Cultura Económica	FCE
Instituto Nacional de Bellas Artes	INBA
Instituto Queretano de la Cultura y las Artes	IQCA
Internacional School of Theatre Antropology	ISTA
Siglo Veintiuno Editores	SVE
Universidad Autónoma Metropolitana	UAM
Universidad Autónoma de Querétaro	UAQ
Universidad Nacional Autónoma de México	UNAM
University of Kansas Review	UKL

BIBLIOGRAFÍA

- Alcántara Mejía, J. R. (2010). *Textralidad: textualidad y teatralidad en México*. México: Universidad Iberoamericana.
- Alcántara Mejía, J. R. (2008, enero/marzo). “Mímesis, teatro y realidad”. En *Paso de Gato*. México: 6 (32), 21-23.
- Alcántara Mejía, J. R. (2007, octubre/diciembre). “Rodolfo Usigli y el nacionalismo mexicano: Hacia una evaluación justa del trabajo de Usigli”. En *Paso de Gato*. 6 (31), 24-26.
- Alcántara Mejía, J. R. (2002). *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana.

- Adame, D. (2009). *Conocimiento y representación: Un re-aprendizaje hacia la transteatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Adame, D. (2005). *Elogio del oxímoron: Introducción a las teorías de la teatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Anderson, B. (2002). *Imagined Communities: Reflections on the origin and Spreads of nationalism*. London: Verso.
- Aristófanes (2006). *Las once comedias*. México: Porrúa.
- Aristófanes (1995). *Comedias I*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2006). *Poética*. Madrid: Colofón.
- Artaud, A. (2002). *El teatro y su doble*. México: Tomo.
- Barba, E. (2009). *El arte secreto del actor: Diccionario de antropología teatral*. México: ISTA, IQCA, Escenología.
- Beardsell, P. (1992). *A theatre for cannibals: Rodolfo Usigli an the Mexican stage*. London: Associated University Presses.
- Beardsell, P. (2002), *Teatro para caníbales: Rodolfo Usigli y el teatro mexicano*. México: SVE.
- Beardsell, P. (1976, otoño). "Insanity and Poetic Justice In Usigli's *Corona de sombra*". En *American Theatre Review*. 5, 5-14.
- Beardsell, Peter, (1983) "Los niveles de la verdad en *Corona de luz* de Rodolfo Usigli". En *Portal de revistas complutenses*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado octubre 18, 2011 de <http://revistas.ucm.es/fl/02104547/articulos/ALHI8383110013A.PDF>
- Bache Cortés, Y. (1995). *Teatro mexicano historia y dramaturgia: XVIII dramas románticos de tema novohispano*. México: CONACULTA.
- Bentley, E. (2004). *La vida del drama*. México: Paídos.
- Blake, W. (2008). *The complete poetri & prose of William Blake*. Los Ángeles: University of California Press.
- Bloch, M. (2008). *Introducción a la historia*. México: FCE.
- Bond, E. (1973, julio 18). "Sobre el arte y el método dramático". En *Círculo de Bellas Artes*. Recuperado octubre 18, 2011 de http://circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinerva.php?art=444

- Campirán Salazar, A. F. (2005). *Complejidad y transdisciplina: acercamientos y desafíos*. México: Torres Asociados.
- Camus, A. (2007). *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada.
- Camus, M. (2000). “Paradigma de la transpoesía”. En *Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires*. Recuperado octubre 18, 2011 de <http://perso.club-internet.fr/nicol/ciret/-misàjourle7noviembre2000>
- Carbonell, D. (1988). *Crónicas del teatro en México*. México: INBA.
- Carr, E. H. (2006). *¿Qué es la historia?* Barcelona: Ariel.
- Ceballos, E. (2011). “La influencia de Brecht en la escena mexicana: En el centenario de su natalicio”. *Revistes Catalanes amb Accés Obert*. Recuperado octubre 18, 2011 de <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/viewFile/145798/249077>, p. 32.
- Chabaud, J. y Sefami, J. (2010, abril/junio). *Paso de gato: Revista mexicana de teatro: Dossier teatro e historia*. 8 (41).
- Cosío Villegas, D. (1983). *Historia Mínima de México*. México: ECM.
- Cosío Villegas, D. (1957). *Historia Moderna de México: El Porfiriato*. México: Hermes.
- Dávalos, M. (1994). *Así pasan*. México: UNAM.
- Del Saz, A. (1963). *Teatro hispanoamericano*. Barcelona: Vergara.
- De María y Campos, A. (1999). *Veintiún años de crónica teatral en México*. México: INBA.
- Derrida, J. y Caputo J. D. (2009). *La reconstrucción en una cáscara de nuez*. Buenos Aires: Prometeo.
- De Tavira, L. (1994, diciembre). “Usigli: El teatro como antihistoria”. En *Repertorio: Revista de teatro*. 32, 29-31.
- De Tavira, L. (1992). “Teatro: antihistoria del acontecer humano”. En D. Adame [coordinador], *Rodolfo Usigli ciudadano del teatro: Memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990 -1991*. México: INBA. 79-85.
- DiPuccio, D. (1986, otoño). “Metatheatrical Histories in *Corona de luz*”. En *Latin American Theatre Review*. 20 (1), 29-36.
- Duvignaud, J. (1960). *Sociología del teatro: Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: FCE.

- Dubatti, J. (2005). *El teatro sabe: La relación escena-conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Elisa, E. (2004). *Interdisciplina: Escuela y arte*. México: CONACULTA.
- Febvre, L. (1997). *Combates por la historia*. Barcelona: Ariel.
- Florescano, E. (1991). *El nuevo pasado mexicano*. México: Cal y Arena.
- Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber*. México: SVE.
- Foucault, M. (1997). *Las palabras y las cosas*. México: SVE.
- Fuentes Ibarra, G. (2007). *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*. México: UNAM, INBA.
- García Barrientos, J. L. (2004). *Teatro y ficción*. Madrid: Fundamentos.
- Gimate-Welsh, A. (2005). *Del signo al discurso: Dimensiones de la poética, la política y la plástica*. México: Porrúa, UAM.
- González y González, L. (2000). “El liberalismo triunfante”. En *Historia General de México*. México: ECM, 633-701.
- Grovas Hall, V. (2001). *El otro en nosotros*. México: Fontamara.
- Gruzinski, S. (2010). *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-219)*. México: FCE.
- Heidegger, M. (2000). *Los problemas fundamentales de la fenomenología*. Bonn: Trotta.
- Jiménez, H. (2011, febrero 15). “México defiende la ley en caso Cassez: PAN”. En *El Universal. mx*. Recuperado octubre 18, 2011 de <http://www.eluniversal.com.mx/notas/745066.html>
- Kesselman, H. y Pavlovsky E. (1989). *La multiplicación dramática*. Buenos Aires: Ayllu.
- Kuhn, T. S. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. México. FCE.
- Kuna, F. (2002). *El teatro de T. S. Eliot*. México: FCE.
- Layera, R. (1985, spring). “Mecanismos de fabulación y mitificación de la historia en las ‘comedias impolítica’ y las Coronas de Rodolfo Usigli”. En *Latin American Theatre Review*. UKL. 49-55.
- Le Goff, J. (2005). *Pensar la historia*. Barcelona: Paídos.
- Magaña Esquivel, S. (2000). *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*. México: Escenología.

- Magaña, E. (1962). "El teatro y el cine". En *México: 50 años de Revolución: IV la Cultura*. México: FCE.
- Mayorga, J. (2010, mayo/junio). "El dramaturgo como historiador". En *Paso de gato: Dossier de teatro e historia*, 8 (41), 32-37.
- Mendoza López, M. (1985). *Primeros renovadores del teatro en México 1928-1941*. México: IMSS.
- Meyerhold, V. (1998). *El actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral*. México: Escenología.
- Meyrand, D. (1993). *Del signo al discurso: El discurso teatral de Rodolfo Usigli*. México: INBA, CITRU.
- Monsiváis, C. (2004). "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX". En *Historia General de México*. México: ECM.
- Montalvo, M. (2000). *Beckett (1906-1989)*. Madrid: Orto.
- Mora, José M. L. (1837). *Obras sueltas: Revista política, Crédito público II*. París: Librería de Rosa.
- Morin, E. (2003). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Montagut Bosque, T. (1995). *La visión antihistórica de Rodolfo Usigli en Corona de Sombra*. México: Tesis no publicada de Filosofía y Letras, UNAM, México.
- Nicolescu, B. (2002). *Manifiesto of transdisciplinarity*. Nueva York: State University of New York.
- Nietzsche, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia*. México: Edaf.
- Obregón, R. (Productor/Director). (2010). *Lo que yo soy... es teatro: A cien años del natalicio de Rodolfo Usigli* [Video]. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.
- O'Gorman, E. (2007). *Ensayos de filosofía de la Historia*. México: UNAM.
- Ortiz Bulle Goyri, A. (2009). "historicidad y atemporalidad del discurso teatral". En D. Adame [coord.], *Actualidad en las artes escénicas: Perspectiva latinoamericana*. Veracruz: Universidad Veracruzana. 25-34.
- Ortiz Bullé Goyri, A. (1992). "Tres coronas para México o el viaje de Usigli hacia la historia". En Adame D. [coord.]. *Rodolfo Usigli ciudadano del teatro: Memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990 -1991*. México: INBA. 116-127.

- Pacheco, J. E. (1981). "Rodolfo Usigli: La indignación y el amor". En Rodolfo Usigli *Tiempo y memoria en conversación desesperada*. México: UNAM. 9-21.
- Pacheco, J. E. (1980, septiembre 15). "Muerte y resurrección de Rodolfo Usigli". En *Proceso*. 202, 46-47.
- Pájaro Sánchez, I. I. (2009). *La lectura de México a Través de los Siglos en la dramaturgia del siglo XX*. Tesis no publicada de historia, Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro. México.
- Patiño Díaz, E. (Director). (2005). *Rodolfo Usigli* [Video documental]. México: TV UNAM.
- Pattanaik, D. (2005). *Mitología hindú: Cuentos, símbolos rituales*. Buenos Aires: Kier.
- Paz, O. (2004). *El laberinto de la soledad*. México: FCE.
- Platón (2003). *Diálogos*. México: Porrúa.
- Popper, K. R. (1992). *Sociedad abierta, universo abierto: Conversación con Franz Kreuzer*. Madrid: Tecnos.
- Popper, K. (1985). *Teoría Cuántica y el cisma en física*. Madrid: Tecnos.
- Rascón Banda, V. H. (2005). "Felicidades señor dramaturgo". En Rodolfo Usigli, *Carta de amor y otros textos*. México: ANL.
- Reyes de la Maza, L. (2005). *El teatro en México durante la Revolución*. México: Escenología.
- Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: SVE.
- Rodríguez, R. R. (1977, spring). "La función de la imaginación en las *Coronas* de Rodolfo Usigli". En *Latin American Theatre Review*. 37-44.
- Robb, A. J. (2003). "La metaficción historiográfica en *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli: Un cotejo de los 'Hechos' durante el reino de Maximiliano en México". [Versión electrónica]. En *Filología y lingüística*. XXIX (1), 129-145.
- Schmidhuber Mora, G. (2006). "Rodolfo Usigli, a cien años de su nacimiento". En Pelletieri, O. [editor], *Teatro y contexto teatral*. Buenos Aires: Galerna - Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano. 139-144.

- Schmidhuber, G. (1993, diciembre). “El concepto de tragedia en Rodolfo Usigli, Buero Vallejo y Alfonso Sastre”. En *Repertorio: del texto dramático al hecho escénico I*. 28, 40-43.
- Sloterdijk, P. (2007). *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela.
- Solana, R. (2004), *Crónicas teatrales de Rafael Solana* [CD-ROM]. México: CITRU, INBA.
- Stanislavsky, C. (1990). *Un actor se prepara*. México: Diana.
- Steiger, A. (2007). “La postura de inquietud”. En Ponce, D. [trad.]. *Con Brecht*. México: UNAM, INBA.
- Stein, P. (2007). “Conservar las distancias”. En Ponce, D. [trad.]. *Con Brecht*. México: UNAM, INBA.
- Suárez Recio, M. (1988). *Teatro soviético I*. La Habana: Arte y Literatura.
- Tovar, J. (1994, diciembre). “El alma de los hechos”. En *Repertorio: Revista de teatro*. 32, 32-33.
- Usigli, R. (2010). *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz*. México: Porrúa.
- Usigli, R. (2008). *El gesticulador, La mujer no hace milagros*. México: EMU.
- Usigli, R. (2005). *Anatomía del teatro*. México: UNAM.
- Usigli, R. (TCI: 1997) *Teatro completo I*. México: FCE.
- Usigli, R. (TCII: 1997) *Teatro completo II*. México: FCE.
- Usigli, R. (TCIII: 2001) *Teatro completo III*. México: FCE.
- Usigli, R. (TCIV: 1996) *Teatro completo IV*. México: FCE.
- Usigli, R. (TCV: 2005). *Teatro completo V*. México: FCE.
- Usigli, R. (2000). *Conversación desesperada*. México: Seix Barral.
- Vevia Romero, F. C. (1990). *La sociedad mexicana en el teatro de Rodolfo Usigli*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Wallerstein, I. (2004). *El moderno sistema mundial*. México: SVE.
- Wasson, G. Hofmann, A. y Ruck, C. (1995). *El camino a Eleusis: Una solución al enigma de los misterios*. México: FCE.
- Weber, M. (2002). *Economía y sociedad: Esbozo de sociología comprensiva*. México: FCE.
- Weckmann, L. (1993). *La herencia medieval del Brasil*. México: FCE.

White, H. (2005). *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE.

Wittgenstein, L. (1997). *Conferencia sobre ética*. Barcelona: Paidós.

Wittgenstein, L. (1992). *Investigaciones filosóficas*. México: UNAM.