

*La Guadalupana entre imagen e imaginario:
la Virgen popular de Rodolfo Usigli*

Angela Di Matteo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

ABSTRACT

This paper analyses the relationship between the image of the Virgin of Guadalupe and the Mexican collective consciousness in Rodolfo Usigli's *Corona de luz* (1963). The work speaks about the supposed apparitions of the Virgin on the Tepeyac hill and re-writes ironically the religious tradition as well as the historical sources. Even though the representation of the Virgin never appears explicitly, the audience/reader keeps on being in contact with the Guadalupe's miraculous image thanks to the extraordinary power of the sacred icon, so deep-rooted into the Mexican cultural identity.

Keywords: Virgin of Guadalupe, *Corona de luz*, Rodolfo Usigli, Mexican Theatre, Collective Consciousness.

El objeto de este estudio es analizar la relación entre la imagen de la Virgen de Guadalupe y el imaginario colectivo mexicano en *Corona de luz* (1963) de Rodolfo Usigli. La obra trata sobre las presuntas apariciones del Tepeyac y revisa con ironía la tradición religiosa y las fuentes históricas. Aunque la Virgen nunca aparece en la escena, el público/lector no pierde el contacto con la imagen milagrosa de la morenita: este *continuum* entre imagen y texto sólo es posible gracias a la fuerza extraordinaria del icono guadalupano, profundamente arraigado en la identidad cultural mexicana.

Palabras claves: Virgen de Guadalupe, *Corona de luz*, Rodolfo Usigli, teatro mexicano, imaginario colectivo.

La Virgen de Guadalupe no es tema de reflexión en México por cuanto es elemento de respiración. No se piensa en ella objetivamente, como no se piensa en la sangre que circula por nuestro cuerpo: sencillamente se sabe que está allí (Usigli, 1965, p. 17).

Con estas palabras contenidas en el primer prólogo de *Corona de luz* (1963) el dramaturgo Rodolfo Usigli (Ciudad de México, 1905 - 1979) sintetiza lo que para él representa la Virgen de Guadalupe en los mexicanos: cuna en que se funden el catolicismo y la antigua tradición indígena, la *virgencita* encarna el milagro más grande de la historia de México y gracias a su gran devoción se convierte en el mayor símbolo nacional.

Este trabajo pretende estudiar como en la obra de Usigli se replantea el imaginario guadalupano reescribiendo el relato del *Nican Mopohua* para desmitificar, a partir de un texto ambiguo y contradictorio, el emblema de la religión y, por ende, el de la identidad cultural mexicana. La pieza de Usigli destaca en el panorama de todo teatro guadalupano por la no-exhibición de la imagen sagrada que, por su misma naturaleza, representa el pilar fundamental de cualquier representación: sacando la imagen de su imaginario individual y colectivo, el lector proporcionará a la obra la respuesta a esta ausencia.

En comparación con el número de estudios religiosos, antropológicos e históricos, la producción literaria guadalupana laica del siglo XX, es decir el teatro, la poesía y la narrativa sin fines catequéticos o devocionales, cuenta con muy pocos ejemplos¹. *Corona de luz* responde justamente a la necesidad de llenar este vacío, necesidad que su autor sentía como imprescindible. Dejando por un lado las modas extranjeras de su época, que tanto fascinaban a sus colegas escritores, Usigli quiere recuperar en las letras lo que era propio de la cultura nacional y llevar a cabo su proyecto del *Gran Teatro del Nuevo Mundo* para que el teatro mexicano sea un verdadero reflejo de México. Usigli, en un "antagonismo silencioso" (Swansey, 2009, p. 30) con los intelectuales de su tiempo conocidos como los *Contemporáneos*, huye de toda inclinación cosmopolita por ser ésta

¹ Recordamos aquí *Corona de luz* (1963) de Rodolfo Usigli, *De como Guadalupe bajó a la montaña* (1976) de Ignacio Betancourt, "Cúcara y Mácara" en *Dulces compañías* (1977) de Óscar Liera, *Travesía guadalupana* (1993) de Migel Ángela Tenorio, *La Diosa de las Américas* (2000) de Ana Castillo y *La desaparición del ayate* (2012) de Gerardo Huerta Maza, cuya secuela, *Entre nubes y nieblas*, saldrá a la venta a finales de 2015. Extiendiendo el círculo también hacia obras que no pueden definirse estrictamente guadalupanas pero que dedican, aunque brevemente, parte del discurso narrativo a la imagen o al culto guadalupano, cabe señalar *Calle Revolución* (1964) de Rubén Vizcaíno Valencia, *Mejicanos en el espacio* (1968) de Carlos Olvera, "Gente de corazón" en *Costancia y otras novelas para vírgenes* (1989) y "La gata de mi madre" en *Inquieta compañía* (2004) de Carlos Fuentes, "Plegarias silenciosas" en *Parábolas del silencio* (2006) de Eduardo Antonio Parra y *A Lupita le gustaba planchar* (2014) de Laura Esquivel.

todavía profundamente esclava del modelo-yugo europeo, para averiguar en las raíces y las expresiones culturales autóctonas lo que llevaría a su país a la autodefinición y autodeterminación. Además, el vacío registrado por el autor afecta no sólo al teatro mexicano en general sino también al teatro guadalupano: lo que se había escrito sobre la Guadalupana, hasta que él decidió dedicarle su *Corona*, no le parecía a la altura de su divina protagonista. Comenta en el primer prólogo a la obra:

la Virgen de Guadalupe merece una comedia en el buen y estricto sentido genérico y profesional de la palabra; pero, como ya circula en la sangre del mexicano al modo de un elemento esencial, merece asimismo superar el mundo animal que domina y agarrar al hombre también por la idea (Usigli, 1965, pp. 60-61).

Por lo tanto, el nacionalismo de Usigli no se configura como un acto reaccionario que mira hacia el pasado, más bien lo plantea como un proyecto revolucionario que imagina una conciencia nacional independiente y autónoma. Para alcanzar esta conciencia Usigli elige el teatro porque, como escribe en 1931 en "Apéndice" en *Primeros apuntes sobre el teatro*,

entre todas las formas de arte que sirven para identificar una raza, el teatro es, a ciencia cierta, la más concluyente. Se necesita hallar una fórmula milagrosa para llegar a confundir una comedia francesa con una rusa o un drama inglés con un drama italiano. Flor compacta de una raza definida, el teatro es el verdadero perfil de los países (Usigli, 1996, p. 226).

Entonces el teatro, más que la literatura bidimensional, se abre al espacio del cuestionamiento de lo establecido y lo sacralizado, de la problematización de la historiografía oficial, de la reproducción de las dinámicas políticas y culturales, del compromiso con el pueblo de su época. "Con su función vital como forma de expresión y comunicación públicas", escribe Beardsell en su *Teatro para caníbales*, "el teatro necesitaba hacer de México mismo un tema" (Beardsell, 2002, p. 27). En otras palabras, el teatro nacionalista de Usigli busca grabar un perfil cultural del mexicano, investigar su realidad filosófica y llevar al escenario la representación de la identidad nacional, ya que como dice Luis de Tavira en el prólogo al cuarto tomo de *Teatro Completo*, "sin teatro, sin la representación de la existencia, la historia enmudece y el horizonte se eclipsa" (De Tavira, 1996, p. 9).

Es así que el dramaturgo traza en su comedia antihistórica – como él mismo la define – un nuevo camino crítico para acercarnos a unos de los iconos más discutidos por hombres de Iglesia y hombres de ciencia. Mezclando la tradición católica de las apariciones del Tepeyac y las teorías racionalistas de los

anti-aparicionistas, Usigli arma un texto de ficción que, a pesar de sus varias imprecisiones historiográficas, no se aleja de la verdad de la identidad del pueblo mexicano.

La Virgen de Guadalupe y *Corona de luz*

La obra que aquí tratamos es la última de una trilogía dramática que revisa de manera crítica e innovadora tres de los mayores momentos de la historia nacional mexicana: el imperio de Maximiliano de Habsburgo en *Corona de sombra* (1943), la caída de Tenochtitlan en *Corona de fuego* (1960) y el nacimiento del culto a la Virgen de Guadalupe en *Corona de Luz* (1963). Como resulta evidente, la temporalidad de las piezas no sigue una cronología lineal ya que, como señala el autor en "Advertencia" en *Corona de Sombra*, "el poeta no es el esclavo sino el intérprete del acontecimiento histórico" (Beardsell, 2002, p. 176). De hecho, al autor no le interesa tanto la registración histórica de los acontecimientos sino la ficcionalización de los hechos para abarcar la interpretación de la realidad y enseñar nuevas rutas hacia la búsqueda de la verdad. "El teatro como proyección escénica del acontecer humano – comenta De Tavira – "interpreta el acontecer más allá de sí mismo. Y, entonces, la historia se reconoce interpretada como protagonista en una representación que la envuelve y la trasciende" (De Tavira, 1996, p. 8). Por estas razones Usigli denomina *Corona de luz* bajo el nombre de "comedia antihistórica", definición que no debe entenderse como la negación de la historia sino como la interpretación de una realidad compleja que se va reconstruyendo a través de la ficción. "Usigli es un creador" – sigue el prologuista – "y la historia le interesa desde la perspectiva de su sensibilidad. Es desde este punto de vista que escribe su trilogía; el dramaturgo no es un organizador de datos cronológicos" (*ivi*, p. 21).

Así como Usigli descompone y reescribe hechos ejemplares de la historia nacional, de manera análoga deconstruye la idea misma de la Historia, que deja de ser algo inmóvil y fijo, y adquiere tanto un nuevo dinamismo como un nuevo sentido. Como recuerda Beardsell,

uno de los puntos fundamentales que se debe recordar cuando se considera el teatro histórico de Usigli es que siempre estuvo interesado principalmente en el presente y en el futuro. Si abordó el pasado, fue sólo para mostrarlo en perspectiva y para demostrar su influencia continua (Beardsell, 2002, p. 177).

Por eso Usigli opta por un teatro realista, es decir, un teatro que lleve al escenario la realidad de su tiempo, "un teatro consciente de las circunstancias que lo rodean y en las cuales debe intervenir. Un teatro hasta cierto punto comprometido con la realidad que es necesario denunciar para poder

transformarla” (Swansey, 2009, p. 51). Al proponer nuevas versiones del pasado, el autor ofrece nuevos caminos hacia el descubrimiento de las raíces de la historia nacional y, al mismo tiempo, de la identidad presente.

Cuestionar y reformular lo establecido corresponde a la misión educativa del teatro nacionalista de Usigli, mientras que la reinterpretación a través de la poesía responde a su vocación artística. Por no creer “en un enfoque de tipo documental” (Beardsell, 2002, p. 22), el dramaturgo pone en escena un teatro realista sin recurrir a las técnicas del realismo, un teatro que no traduce la verdad histórica de una forma literal sino más bien por medio de la ficción dramática. Ética y estética representan, entonces, las dos caras del teatro nacionalista de Usigli, donde el arte lleva el pueblo al conocimiento de su propia historia y a la interpretación de su identidad. En el caso de *Corona de luz* el autor toma la Historia y los documentos de la tradición guadalupana como punto de partida para llegar a la reescritura y a la teatralización de la identidad del México moderno. Autocitando lo que había escrito en el “Prólogo después de la obra” en su primera *Corona* veinte años antes, Usigli retoma sus palabras en el segundo prólogo a *Corona de luz*. Leemos en la sección titulada “Ante la historia”:

Si no se escribe un libro de historia, si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe regir es la imaginación, no la historia. La historia no puede llenar otra función que la de un simple acento de color, de ambiente o de época. En otras palabras, sólo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico (Usigli, 1965, p. 70).

De acuerdo con esta perspectiva, Usigli se niega “a participar en una visión maniquea de la historia en la que se enfrentan héroes y villanos, intereses legítimos e inconfesables, es suma, de reproducir una visión canónica que se mantiene dentro de los límites oficiales” (Swansey, 2009, p. 166) y se puede entender porqué diseminó su obra con múltiples errores de carácter histórico y cronológico.

Corona de luz se divide en tres actos y en cada uno de ellos el autor desgrana, con ironía y agudeza, los puntos más críticos del caso guadalupano, logrando, para decirlo con las palabras de Roberto Rodríguez, “un equilibrio entre lo histórico y lo ficticio armando en el escenario un conflicto entre la realidad y la lógica en contraste con lo sobrenatural” (Rodríguez, 1977, p. 42).

En el primer acto, ubicado en el monasterio de San Jerónimo de Yuste, en Extremadura, Carlos V, Isabel de Portugal y unos representantes del poder político y religioso (un prior, un fraile, un soldado y un ministro de Estado) discuten sobre el problema de los indios en Nueva España y de “la catástrofe mística” (Usigli, 1965, p. 39) causada por la conquista. El ministro del rey defiende una postura utilitarista: para él la cuestión americana es política y su

alegato es “salvar los cuerpos”, es decir, la mano de obra para construir palacios y cavar minas. En tanto la preocupación del cardenal es “salvar las almas” de los infieles y expandir el poder de la Iglesia. Después de haber contratado la que podía ser la solución para que todos los naturales permanecieran vivos y se convirtieran a la Iglesia de Cristo, llega finalmente la iluminación que los pone a todos de acuerdo: la creación de un milagro a través de la aparición de la Virgen María de Guadalupe. En el segundo acto, ubicado en la capital de la Nueva España, Fray Juan de Zumárraga, primer obispo de México, convoca un cónclave con todos los frailes misioneros españoles de relieve – entre los cuales figuran Motolinía, Bartolomé de Las Casas y Fray Bernardino de Sahagún – para compartir con ellos la desconcertante orden del rey: escenificar una aparición simulada delante de los ojos de un pobre indio inocente. Tras una larga consultación, los frailes acaban por apoyar el proyecto real: preocupados por la amenaza de la Reforma luterana coinciden, como explica Juan de Zumárraga, en “dar al indio un poco de pan y un poco de circo” (*ivi*, p. 170) para la salvación de las almas. “Si fuera fácil creer en la verdad, el mundo sería menos absurdo” (*ivi*, p. 177), se justifica el obispo, resuelto en maquinarse la milagrosa aparición que sometería de una vez a Nueva España bajo el poder político y espiritual de la Corona. El fraude ya está listo y organizado para subir al escenario el 31 de diciembre hasta que, en el tercer acto, una sorpresa mucho más milagrosa asombra a Zumárraga y a su compañía: el 12 de diciembre, con diecinueve días de antemano, la Virgen María aparece efectivamente, dejando a los frailes en la total incredulidad. El milagro se realiza antes del tiempo establecido y desconcierta a todos los presentes, dentro y fuera de la escena. El andamio del fraude político cae delante de las rosas que desvelan el rostro de la *Morenita*, imagen que además – y aquí está la paradoja – no viene reconocida como el símbolo del poder de la madre patria sino que se convierte repentinamente y espontáneamente en el emblema de un protonacionalismo revolucionario.

Otra vez resulta de fundamental importancia el prólogo a la obra, el segundo en este caso, donde el autor clarifica el por qué de sus selecciones. Aprendiendo el arte de escribir notas y comentarios del maestro George Bernard Shaw, a quien dedica “the virgin play” (Usigli, 1965), Usigli nos entrega, gracias a estos textos preliminares, su verdadera biografía. En esa zona fronteriza entre el creador y su texto, el “adentro” y el “afuera” de la obra, autor y lector pisan el mismo escenario pero todavía con el telón abajo. Antes que el espectáculo comience, Usigli y su lector se encuentran compartiendo el mismo espacio, careándose al mismo nivel hasta cuando las luces de escena los obligan a desempeñar cada uno su rol, el primero en las voces de los personajes, el segundo en los ojos del público. Es justo en este espacio, paralelo y tangente, que Usigli explica sus preferencias antihistóricas y anacronísticas, subrayando que “el

tiempo en el teatro tiene sus leyes propias e inmutables que permiten al poeta reconcentrar toda una época o una vida en una breve presencia escénica y englobar en ella todas las líneas maestras de la personalidad que presenta" (*ivi*, p. 73). Entre los "errores" conscientemente cometidos por Usigli aparecen, por ejemplo, la improbable presencia de Isabel de Portugal y Carlos V en Extremadura en 1529 y la de Las Casas en México en 1531; el fervor aparicionista de Fray Bernardino de Sahagún y, por supuesto, la figura cuadruplicada de Juan Diego. Si los personajes de Isabel, Carlos y del obispo español eran para Usigli presencias teatrales imprescindibles y necesarias, queda ambigua (e irónica) la posición pro-aparicionista de Sahagún que en el texto, durante el cónclave ordenado por Zumárraga, pregunta a sus hermanos: "Pero, además, pensemos esto: hay los ídolos que apartaban de Dios al indio. ¿Qué mal puede haber en un ídolo que lo lleve a Dios? ¿Qué importa mientras la historia y nosotros sepamos que es un ídolo?" (*ivi*, p. 171). Esto no llamaría tanto la atención si el Sahagún real, en el libro undécimo de su *Historia general de las cosas de Nueva España*, no se hubiese expresado muy claramente en contra de la devoción a la imagen guadalupana:

Cerca de los montes hay tres o cuatro lugares donde se solían hazer muy solemnes sacrificios, y que venían a ellos desde muy lexas tierras. El uno de éstos es aquí en México, donde está un montezillo que se llama Tepeácac, y los españoles llaman Tepeaquilla, y agora se llama Nuestra Señora de Guadalope. En este lugar tenían un templo dedicado a la madre de los dioses que la llamavan *Tonantzin*, que quiere dezir "nuestra madre". Allí hazían muchos sacrificios a honra de esta diosa, y venían a ellos de más de veinte leguas de todas estas comarcas de México, y traían muchas ofrendas. Venían hombres y mugeres, y moços y moças, a estas fiestas. Era grande concurso de gente en estos días, y todos dezían "bamos a la fiesta de *Tonantzin*", y agora, que está allí edificada la iglesia de Nuestra Señora de Guadalope, también la llaman *Tonantzin*, tomada ocasión de los predicadores que a Nuestra Señora, la Madre de Dios, llaman *Tonantzin*. De dónde haya nacido esta fundación de esta *Tonantzin*, no se sabe de cierto, pero esto sabemos cierto, que el vocablo significa, de su primera imposición, a aquella *Tonantzin* antigua, y es cosa que se debía remediar, porque el propio nombre de la Madre de Dios, Sancta María, no es *Tonantzin*, sino Dios *inantzin*. Parece ésta invención satánica para paliar la idolatría debaxo equivocación de este nombre *Tonantzin*. Y vienen agora a visitar a esta *Tonantzin* de muy lexos, tan lexos como de antes; la cual devoción también es sospechosa, porque en todas partes hay muchas iglesias de Nuestra Señora y no van a ellas, y vienen de lexas tierras a esta *Tonantzin*, como antiguamente. (Sahagún, 2009, II, p. 359).

Por lo relativo a Juan Diego, el indio neófito que según la tradición cristiana recibe las cuatro apariciones de la Virgen entre el 9 y el 12 de diciembre de 1531, Usigli opta por condensar todas las apariciones en el mismo día, el último, pero multiplicando por cuatro *Juanes* la figura del vidente. De esta forma la realidad histórica se conforma a las disposiciones éticas y estéticas del autor, se reduce y se amplía a la vez, multiplicándose y recortándose al mismo tiempo. Comentando la producción del dramaturgo y su actitud hacia la representación de la historia dentro del teatro, recuerda De Tavira:

“El mundo como representación” había formulado Schopenhauer como proposición inicial de toda reflexión. Y en ese sentido, el mundo es un conocimiento que depende de un sujeto que se manifiesta como la base del mundo; hay una identidad entre ser y saber, entre el mundo y su representación (De Tavira, 1996, p. 8).

La adulteración de los hechos históricos de *Corona de luz* no sirve tanto para desarmar el milagro de las apariciones, sino más bien para demostrar que, más allá de la Historia y de sus falsificaciones, el pueblo mexicano – según Usigli – ha sido marcado por un milagro mucho más grande: la fe. Según esta perspectiva, no importa que la fe cristiana en su declinación guadalupana haya nacido en México gracias a un engaño o una teofanía, porque a pesar de las diatribas entre aparicionistas y anti-aparicionistas que desde hace casi cinco siglos inflaman el debate científico-religioso, lo que no se puede negar en absoluto es la completa e incondicional devoción del pueblo mexicano a *su* virgencita. Aclara Beardsell:

La pregunta – ¿fraude religioso o milagro? – queda sin resolverse como una poderosa instancia de su tema recurrente de que la verdad es difícil de percibir y que las realidades no son fácilmente separables del trabajo de la imaginación. No es ambiguo, sin embargo, sobre la cuestión del impacto de las apariciones sobre el pueblo indio. Su fe está sin disputa (es decir, es “verdadera”). El medio por el cual fue originada puede ser milagroso o no, pero el resultado es precisamente el que se condidera necesario (Beardsell, 2002, p. 214).

El milagro de la fe

Resulta claro, entonces, que el expediente sobrenatural del texto de Usigli se manifiesta como algo más que simplemente un medio útil a la representación escénica: el milagro de la aparición guadalupana es un evento indispensable e inevitable, cualquiera que sea su origen, para la unificación de una población tan heterogénea.

Desde el punto de vista sociorreligioso es sorprendente que durante cuatro siglos y medio el acontecimiento guadalupano haya definido de una manera tan decisiva la cultura del pueblo mexicano, y que durante todo ese tiempo haya sido siempre una fuente de energía para la adhesión del pueblo a la fe católica, y un vínculo de unidad nacional (Nebel, 1995, p. 267).

Gracias a este hecho extraordinario, el pueblo mexicano va alimentando en su conciencia el orgullo de haber sido la nación elegida por la Madre de Dios² y puede lograr su autonomía religiosa que “transforma la identidad ambigua e indeterminada de una sociedad en una sociedad determinada. Guadalupe ayuda a configurar, a encontrar un estilo propio, una originalidad, favoreciendo la integración de las diferentes herencias” (*ivi*, p. 337). El milagro revela la excepcionalidad del pueblo mexicano y se convierte en el estandarte cultural que define y representa la identidad nacional.

El auténtico milagro es que la imagen guadalupana ha dotado a México de una unidad que se extiende como red por todo el territorio nacional conciliando aspectos paganos, identidades tribales, prácticas corporativas, esperanzas y consuelos, y que constituye el núcleo de la identidad nacional (Swansey, 2009, p. 186).

Paradójicamente, si al principio Usigli teoriza la implantación del culto guadalupano como una acción colonizadora por parte de los conquistadores de la Nueva España, al final de *Corona de luz* el culto resulta transformado en una arma de reivindicación religiosa hasta convertirse en el símbolo de una nueva conciencia política. “Hay que ocultar la verdad a Carlos y a todos, hermanos”, declara Zumárraga después de la aparición de la sagrada imagen en el ayate de Juan Diego, “porque a partir de este momento México deja de pertenecer a España. Para siempre. Y eso es un milagro de Dios” (Usigli, 1965, p. 222). El guadalupanismo mexicano, aunque haya nacido en el seno de la Iglesia romana, se aleja de las formas rituales europeas para alimentarse de una devoción nueva, autóctona, americana, y convertirse en “el aspecto espiritual de la rebeldía colonial” (Lafaye, 2002, p. 392).

Julieta Haidar, comentando las complejas y articuladas dinámicas que se verifican en la transición de un esquema cultural a otro, escribe en su ensayo “La semiótica visual y los procesos de identidad. Propuestas desde una perspectiva interdisciplinaria”:

² Tomado del Salmo 147: 20, se atribuye a Papa Benedicto XIV el verso “non fecit taliter omni nationi” (no hizo cosa igual en otra nación) después de contemplar, en 1754, una copia de la Guadalupe pintada por Miguel Cabrera.

Los procesos identitarios existentes en un país multicultural como es México, siempre están cruzados por las tensiones, los conflictos, ya que implican la existencia de múltiples semiosferas, que se pueden englobar en dos grandes: la indígena y la europea. La necesidad de las traducciones interculturales se hace presente con el juego dialéctico de los filtros culturales (Lotman, 1996, 1998, 1999, 2000), que permiten que lo ajeno entre en la semiosfera del mundo ancestral indígena. En efecto, los procesos identitarios son oscilantes, contradictorios, complejos, tensivos, ya que obligan al sujeto a enfrentarse con una multidimensionalidad completamente contradictoria (Haidar, 2008, p. 150).

Iglesia dentro de la Iglesia, el guadalupanismo mexicano es perfecta manifestación del sincretismo cultural producido por el choque de la conquista y la resistencia indígena. Sublime ejemplo de los fenómenos transculturales originados del mestizaje racial, social y cultural es, sin lugar a dudas, “el elemento pacificador en la cristianización de lo nativos y en la mexicanización de la fe [...]” (Monsiváis, 2013, p. 41). La Guadalupana funda una nueva Iglesia, ya no la de Tonantzin y tampoco la de la madre patria, sino la de una Iglesia totalmente mexicana y popular.

La sensibilidad religiosa de las grandes clases populares está distanciada de la institución abstracta de la Iglesia, y lo original y lo arcaico, lo ritual, que es lo que une el cuerpo y el alma, atraen poderosamente su atención. En esto la riqueza de imágenes y símbolos del México antiguo y del cristiano entran en una estrecha vinculación. Al mezclarse, originan cultos convincentes y accesibles a la sensibilidad de muchos hombres, preferentemente de los indios (Nebel, 1995, p. 312).

Ya antes de *Corona de luz* otros textos habían puesto el acento en el carácter necesario e imprescindible del milagro. En 1931 Xavier Icaza publicaba *Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe*, pieza teatral dividida en doce jornadas y un corrido final donde el autor, escribe Patrizia Spinato Bruschi en su análisis a la obra contenida en *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*, “elige la figura que, en su opinión, es más querida entre los mexicanos y que merece ser perpetuada por medio de la forma literaria dentro de un marco aparentemente tradicional” (Spinato Bruschi, 2012, p. 820). Al igual que Usigli, Icaza creía que a la Virgen le correspondía un lugar de honor en las letras mexicanas y que a través de la teatralización de la historia patria se pudiese “elevar a la masa para que desempeñara un papel heroico, de primer plano [...]” (*ivi*, p. 815). En su texto Icaza reclama la llegada de un milagro que Teresa Fiallega, en el catálogo bibliográfico razonado que cierra la *Historia del teatro guadalupano*, define como la “respuesta celeste a la necesidad del pueblo mexicano para reconstruirse una

identidad” (Fiallega, 2012, p. 881), es decir, el único medio que pueda aliviar el dolor de los indígenas abandonados por sus propios dioses:

La voz lejana de los coros de inditas

¿Por cuánto tiempo nos tendrá abandonadas nuestra Madre? ¿No volverá a nosotras? Nos hace falta... estamos huerfanitas... Santa María, Madrecita nuestra... Ven a nosotras... Estamos huérfanas y solas.

Coro de ángeles

Grande es la necesidad de los nuevos cristianos. Hace falta un milagro para afirmar su fe (Icaza, 1955, pp. 13-14)

Y sigue:

Primer criado

Haría falta un milagro para convertir a los que aún permanecen indecisos y a los tristes relapsos, y para afirmar a nuestra fe a los que se entibian en su duro ejercicio (Icaza, 1955, p. 32).

En 1945 el padre Carlos María Heredia retoma, en su *Así debió pasar. Nuevo drama guadalupano*, el tema de la utilidad esencial del milagro. Leemos en el prólogo: “Era pues indispensable UN MILAGRO de tal naturaleza que convenciera el entendimiento del indio y moviera su atribulado corazón” (Heredia, 1945, p. 9). Como ocurre en *Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe* y en *Corona de luz*, se subraya la necesidad de un milagro (en mayúsculas en el texto de Heredia) para que los indígenas puedan creer y convertirse de una vez. El “milagro” de Icaza y Heredia es una gracia que, procediendo del poder divino, se manifiesta cual medio providencial para que las palabras de los misioneros evangelizadores sean creíbles y fundadas; por lo contrario, el “milagro” de Usigli se va presentando como un fraude armado supuestamente por el poder terrenal para conquistar la Nueva España, una necesidad política más que espiritual. Escribe Gruzinski:

No sólo se necesitaba que los indios pudieran descifrar aquellas imágenes sino que a sus ojos fueran portadores de una parte de la divinidad. Si el primer obstáculo sólo implica una costumbre progresiva a los códigos icónicos e iconográficos de Occidente, el segundo exige que los indios tengan la experiencia subjetiva de lo sagrado cristiano (Gruzinski, 2013, p. 190).

Sin embargo, como ya hemos visto, a pesar de su origen “humano”, la puesta en escena del fraude de Usigli se convierte, milagrosamente, en un

acontecimiento de naturaleza divina, permaneciendo sólo en la dimensión del imaginario.

Corona de luz como símbolo visual

La imagen de la Virgen de Guadalupe, o mejor dicho, su evocación, y el texto de Usigli están estrictamente vinculados por una profunda compenetración. Los límites de la escritura se extienden hasta lo figurativo y, al mismo tiempo, el icono, que nunca se ve en el escenario, parece surgir del texto sugerido por las palabras de los personajes y materializado por el imaginario del público. El signo material – la imagen milagrosa del ayate – queda físicamente invisible durante toda la comedia pero se hace idealmente presente por medio del lenguaje icónico del guión. De hecho no faltan indicios en el texto que nos dirijan hacia la identificación total de la imagen misteriosa con el icono guadalupano. Traduciendo las palabras tímidas de Juan I (el primero de los cuatro *Juanes* que se presentan para traer la noticia de las apariciones), Fray Martincillo explica al Obispo Zumárraga: “No entiendo todo, señor Obispo, pero creo que esta mañana vio una luz...Vio una grande luz. Y esto, entre Vucencia y yo, que se lo cuente a su abuela, que hoy hace nublado”(Usigli, 1965, p. 192). Para los que conocen bien la imagen, queda muy clara la referencia a los rayos dorados que enmarcan la figura de la Virgen y que se abren entre las nubes para dejar en el centro una mujer coronada de luz. Poco más adelante Juan II nos informa sobre el nombre del cerro, el “Tepeyácatl” (*ivi*, p. 193) – según la denominación náhuatl – donde hubo lugar la aparición. Gracias al testimonio de Juan III llegamos a ver la prueba de la aparición: “Tata Obispo, tata Obispo – yo hallo xóchitl que hace sangre”(*ivi*, p. 198). La flor, en náhuatl “xóchitl”, es obviamente una de esas rosas que según la tradición Juan Diego recogió en el Tepeyac y que trajo al Obispo envueltas en su ayate. Finalmente, con la llegada de Juan IV, descubrimos unos nuevos elementos que nos confirman la identidad de la mujer aparecida. “Parecía señora india, pero hermosa” (*ivi*, p. 210), y luego añade “Dulce. Voz de música entre cañas de lago. Dulce” (*ivi*, p. 211). El último Juan, que en un *cescendo* de conocimiento parece ser el más consciente de lo que vio y escuchó, nos cuenta de una señora hermosa con la piel morena y la voz dulce como si fuera una música. Ya no cabe la menor duda que la protagonista de las cuatro apariciones tiene que ser la Guadalupeana, que el texto de Usigli introduce por medio de un clímax ascendente que evoca su figura a través de los distintos elementos que más la caracterizan: la luz, el cerro, las rosas, la piel morena, la dulzura de su voz. Cada Juan lleva consigo un elemento, colaborando a dibujar la evocación de una imagen que poco a poco va apareciendo en los ojos de los espectadores.

La palabra, primero textual y después escenificada, se manifiesta entonces “como uno de los signos más importantes en el espectáculo teatral, debido a su capacidad de iconizar además de ‘narrar’ una historia” (De Toro, 1987, p. 107). La dinámica teatral de *Corona de luz*, que esconde el objeto tangible y terrenal, logra sacarlo de la invisibilidad gracias a una estructura verbal iconográfica, capaz de representar por medio de la palabra su referente figurativo. El simbolismo de la imagen guadalupana, aún antes que en su misma evocación icónica imaginada por el público, se expresa a nivel textual: la palabra se convierte en signo y este “símbolo verbal se constituye por el empleo del lenguaje, el cual por la reiteración de ciertos enunciados, comunica o más bien connota un sentido que trasciende un nivel primero meramente denotativo” (*ivi*, p. 115). El referente de la obra existe en tres diferentes niveles paralelos: en el lenguaje textual, en la idealización del imaginario y, finalmente, en su primera dimensión, la de la realidad del mundo exterior. “La Virgen de Guadalupe”, apostilla Swansey, “aparece así como un signo productor de signos, imagen indisociable de la realidad que representa [...]” (Swansey, 2009, p. 183). Algunos estudios³ leen en este icono un código, es decir, un complejo aparato simbólico donde cada uno de los elementos representados habla de específicas realidades religiosas y, cosa de más importancia, lo hace a través de dos distintos lenguajes que corresponden cada uno al universo cultural del Viejo y del Nuevo Mundo a la vez. Conforme con esta perspectiva, en su naturaleza icónica la Guadalupeana se distingue por ser no sólo una imagen sino un conjunto de textos, lenguas y significados. En respuesta a esta teoría, otros estudios⁴ niegan que a la imagen correspondan características y referencias indígenas, encontrando en el supuesto sincretismo iconográfico nada más que una estrategia de imposición política y cultural. Sobre este punto Usigli no se expresa de forma explícita, pero podríamos traducir su postura por medio de las palabras de Adolfo Castañón:

Indisolublemente unida a la historia de México, la Virgen de Guadalupe – la leyenda de su luz pintada y de su sonido escrito – es literalmente una lección apocalíptica en la medida en que hace caer los velos textuales e icónicos que alimentan la síntesis mexicana. La dimensión abismal del palimpsesto

³ Véanse: García González, Javier. “Guadalupe en la religiosidad del pueblo de México”. *Ecclesia*, XXVI, n. 1, 2012. (pp. 17-31); “Tonantzin Guadalupe y Juan Diego Cuauhtlatoatzin, semillas de la teología india”. *Ecclesia*, XVI, nn. 2-3, 2002. (pp. 315-326); *Tonantzin Guadalupe y Juan Diego, en el nacimiento de México*. México, Diana, 2002.

⁴ Véanse: Zires, Margarita. “Los mitos de la Virgen de Guadalupe. Su proceso de construcción y reinterpretación en el México pasado y contemporáneo”. *Mexican Studies / Estudios Mexicanos*, Vol. 10, n. 2, 1994. (pp. 281-313); “Reina de México, patrona de los chicanos y emperatriz de las Américas. Los mitos de la Virgen de Guadalupe – Estrategias de producción de identidades” in Barbero, Martín. *En torno a la identidad latinoamericana*. CONEICC, 1992. (pp. 59-78).

guadalupano unida a esta otra dimensión de transfiguración constante y contagiosa señala hacia un hecho: el culto a la Virgen de Guadalupe atraviesa culturas y épocas, géneros literario y artísticos, rituales, modas, ideologías, clases sociales (Castañón, 2007, p. 8).

De manera totalmente revolucionaria, el guión teatral de Usigli es un texto que se caracteriza justamente por la ausencia material de su referente iconográfico, aunque se identifique como el eje esencial de la obra. Eso se hace posible porque, como escribe Margarita Alegría de la Colina, el “código lingüístico remite en este caso a otro, visual, que el lector puede recuperar de su imaginario. El autor está consciente de la coincidencia de códigos entre remitente y destinatario” (De la Colina, 2009). El icono guadalupano en la obra de Usigli, entonces, llama la atención por su matriz metatextual que entreteje, diría Lotman, “relaciones de desciframiento y estructuración con alguna formación metalingüística” (Lotman, 1996, p. 82). El código textual guadalupano de *Corona de luz* se manifiesta cual “texto-contenido”, o sea como “un espacio de sentido más multidimensional que no cubre enteramente el contenido, sino que diríase que sólo alude a él” (*ivi*, p. 146). En su ya citado estudio de semiótica visual, Julieta Haidar identifica cuatro grados analíticos con que es posible entender los niveles de significado del signo visual. Conforme con su clasificación, que comprende

- a) lo icónico, como la dimensión sensorial-perceptiva; b) lo iconográfico, como la dimensión de las formas constituyentes; c) lo iconológico, como el primer grado del sentido; y d) lo tópico y lo tropológico, como el segundo grado del sentido, lo propiamente simbólico (Haidar, 2008, p. 150),

el sistema iconográfico-textual de la tela sagrada podría leerse según la lente de cada uno de ellos.

La Virgen de Guadalupe entre imagen e imaginario

La relación entre la imagen de la Guadalupana y el texto de Usigli se proyecta, además, fuera del guión y fuera del escenario, comprometiendo activamente al público. De hecho, para que se realice el diálogo entre la imagen y sus significados simbólicos se requiere la presencia de un público que se identifique en la misma comunidad interpretativa (Fish, 1998), es decir, en aquella comunidad que pertenece a la misma esfera cultural capaz de descifrar el lenguaje iconográfico escondido en el texto llegando a reconocerse en los significados simbólicos del icono sagrado, aun sin verlo representado en el escenario. Recuerda Kurt Spang:

El hecho de la colectividad receptiva no es una cuestión meramente cuantitativa, es decir, de un número mayor o menor de receptores simultáneos, sino un aspecto cualitativo, que además influye en la propia plasmación y estructuración del drama. [...] [L]a colectividad aumenta indudablemente la intensidad de la recepción (Spang, 1991, p. 78)

y en nuestro caso no sólo la intensifica, sino que hace posible la realización de la obra misma, no simplemente en su ejecución escénica pues en la transmisión de su razón ontológica. La acción dramática de *Corona de luz* no es únicamente, según lo que escribe José Luis García Barrientos, “lo que ocurre entre unos personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público” (García Barrientos, 2001, p. 39), más bien lo que ocurre *en* el público y, sobre todo, *entre* el público y los actores. Según un movimiento al revés que ya no va de manera unívoca de la escena hacia los espectadores, la obra necesita la respuesta activa y consciente del público que, elaborando dentro de su imaginario cultural la relación texto-imagen, devuelve a la escena su cumplimiento simbólico. De hecho, el público recibe la expresión morfológica del texto y luego traduce, a través de sus previos conocimientos, la interpretación semántica de la simbología guadalupana. Ésta se presenta a los ojos del espectador como un palimpsesto textual donde se estratifican varias escrituras culturales que van de la religión a la historia, del mito al cotidiano, dibujando un espeso tejido de imágenes y creencias, raíz de la identidad individual y colectiva. Esto se hace posible porque, como escribe Jean Starobinski en su ensayo titulado “Un desafío a la teoría literaria” “la figura del destinatario y de la recepción de la obra está, en gran medida, inscrita en la obra misma” (Starobinski, 2008, p. 214). Por lo tanto, para abarcar los significados más profundos del texto, es necesario que el público comparta el mismo horizonte de experiencias (Jauss, 2008) ya que, utilizando las palabras de Gadamer en “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”,

[e]l que tiene horizonte puede valorar correctamente el significado de todas las cosas que caen dentro de él según los patrones de cerca y lejos, grande y pequeño. La elaboración de la situación hermenéutica significa entonces la obtención del horizonte correcto para las cuestiones que se nos plantean cara a la tradición (Gadamer, 2008, p. 21).

Es evidente, entonces, la importancia de la función visiva, es decir, del acto mismo de ver. “México existe si existe su espectador. El teatro es su mirador; el drama, la representación donde su historia encuentra horizonte” (De Tavira, 1996, p. 9) y si el horizonte se configura como un umbral que lleva a un conjunto

de significados que sólo pueden ser reconocidos por los que pertenecen al mismo sistema interpretativo, entonces la imagen de la Virgen de Guadalupe, que por su naturaleza icónica es objeto de la acción de ver, puede ser vista nada más por los ojos de los que comparten el mismo campo visivo, es decir el mismo imaginario cultural. La Guadalupana, presencia vivísima del imaginario mexicano, es un manifiesto cultural en el que el pueblo de México, más allá de la orientación religiosa individual, reconoce los rasgos de su historia pasada y presente. Por su parte Rodolfo Usigli, profundamente consciente del nivel de cercanía e intimidad que la *Virgencita* ha establecido con sus hijos, desafía hasta los últimos instantes la conciencia nacional de su auditorio: al llegar a la escena el indio con la tilma sagrada, el dramaturgo deja que la “imagen desplegada” quede “invisible al público” (Usigli, 1965, p. 220), amplificando así la ambigüedad del texto entre fraude y milagro. La última palabra, explica el autor en su segundo prólogo, será “del público, lo que quiere decir del pueblo, porque todas las clases sociales de México son guadalupanas por esencia, por creencia, por sentimiento o, simplemente, por espíritu revolucionario” (*ivi*, p. 102).

A pesar de que no sea físicamente visible, ya que, según el mismo autor “es necesario hacerla sentir sin mostrarla” (*ivi*, p. 99), la imagen aparece de pronto en todo su esplendor en la percepción del público “porque para el mexicano” – garantiza el autor – “la Virgen de Guadalupe es tridimensional. No la discute ni la analiza porque la respira y la siente en él” (*ivi*, p. 53). Además, justo cuando al final de todo el enigma está a punto de revelarse en su dimensión material y milagrosa, “el indio” – recita la acotación – “pausadamente, tiene un movimiento como para volverse al público y mostrar su tilma”, pero... “Algo lo detiene” [...] (*ivi*, p. 222). Así, otra vez, Usigli juega con su espectador y deja que sean los horizontes de cada uno los que llenen, o dejen en blanco, la tela del indio. Paradójicamente, el hecho de que Usigli no muestre directamente la imagen intensifica aún más la importancia del papel del destinatario, animado en su esfera privada y emotiva. Al ser invisible, la figura de la Guadalupana se proyecta en el público primero de manera individual, abrazando todo aquel conjunto de experiencias, recuerdos e imágenes que forman parte de la historia personal de cada uno de los presentes para convertirse, en un segundo momento, en un elemento de fuerte participación e identificación comunitaria. Según Usigli, “el milagro es una manifestación tridimensional de lo invisible suscitada por lo visible” (*ivi*, p. 35) donde lo visible es justo la imagen de la Guadalupana, ausente en el escenario teatral pero intensamente presente en el imaginario mexicano.

[...] Usigli propone un tipo de teatro en el que espectador y dramaturgo deben coincidir, siendo el mexicanismo del autor esa área de encuentro, el factor aglutinante en cuyos temas y conflictos se construye un terreno común que

consiste sustancialmente en el reconocimiento de una nacionalidad no menos que en sus enigmas (Swansey, 2009, p. 60).

En la mexicanidad, representada por uno de sus símbolos más destacados y reconocidos cual la Virgen de Guadalupe, se encuentra aquel espacio de comunicación entre el autor y el destinatario que, participantes del mismo panorama identitario, establecen un diálogo a través de la pieza teatral. Gracias a su obra, el autor puede entrar en el imaginario de su público, hablar con él y entablar un debate que va de lo religioso a lo político porque, como escribe Jauss,

la función social se manifiesta en su posibilidad genuina sólo cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su praxis vital, cuando forma previamente su concepto del mundo y cuando con ello tiene un efecto retroactivo en su comportamiento social (Jauss, 2008, p. 58).

Consciente de la fuerza del imaginario popular, Usigli elimina todo elemento visible, ocultando todas aquellas manifestaciones que legitimarían el milagro. De forma totalmente voluntaria y provocadora, Usigli desafía una tradición entera y silencia la señal, única verdadera prueba de las apariciones del Tepeyac. A diferencia del teatro catequista de Heredia, que hunde sus raíces en las representaciones didácticas de los siglos XVI y XVII que reproducían los más altos episodios cristianos para convertir las masas paganas, Usigli quita la imagen del escenario y espera verla aparecer en los ojos del público. Leemos en el epílogo de la obra de Heredia:

Y este motivo de credibilidad, que iluminaría el entendimiento y movería el corazón del indio, son las apariciones que relataba Juan Diego y a las que no daba crédito el Obispo SI NO LE TRAÍA UNA SEÑAL, UNA PRUEBA DE LA VERDAD DE LAS APARICIONES. Y esta prueba fué, según nos cuenta la tradición, el MILAGRO DE LAS ROSAS Y DEL AYATE, EN EL CUAL APARECIÓ LA IMAGEN DE LA GUADALUPANA, a más de la curación instantánea de Juan Bernardino (Heredia, 1945, p. 59)⁵.

Por lo tanto, Heredia insiste sobre la importancia de la “señal”, un signo concreto que dé veridicidad a las palabras evangelizadoras de los frailes. Un signo visible que se materializa en las apariciones, se transforma en la curación de Juan Bernardino – tío de Juan Diego que a punto de morir se salva gracias a la Virgen, que se le aparece y lo cura – y al final se transfigura en la tilma. Para Heredia, entonces, es impensable que los indios vean: vean la nueva realidad espiritual de la cual los sermones son nada más que la superficie, y vean la

⁵ En mayúsculas en el texto original.

milagrosa e inexplicable curación di Juan Bernandino para llegar, a través de estos medios visibles, a ver el nuevo y único Dios. La “prueba” no sólo otorga autenticidad al relato de las visiones de Juan Diego sino llega a convertirse, en su manifestación material de las rosas y del ayate, en el milagro *in se*. Como Cristo muestra su rostro en la sábana santa, de una manera similar la Virgen se hace visible y se consigna a la Nueva España por medio de su misma imagen. Ya en 1648 Miguel Sánchez en su *Imagen de la Virgen María, Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida de en la Ciudad de México. Celebrada en su Historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*, donde vinculaba la Guadalupana a la mujer apocalíptica⁶, había hablado del ayate como de una “copia de milagro”: “[...] revelada a Juan el santo evangelista, y lo nuevo en la imagen de nuestra Guadalupe, aparecida a Juan el indio más dichoso: escribiendo en aquélla un original de profecía, y en aquesta una copia de milagro [...]” (Phake-Potter, 2003, p. 392).

Por estas razones, si la señal es lo que confirma el milagro, el hecho de que en la obra de Usigli no sea visible el testimonio material, parece echar un manto de sospecha sobre todo el acontecimiento. *Corona de luz* no sólo no pone en escena las cuatro apariciones y la curación de Bernardino, es decir, los milagros *strictu sensu*, sino esconde, con guiño provocador, el objeto físico que probaría el acontecer del milagro. De todas formas, según la dinámica de *Corona de luz*, esta ausencia aumenta aún más la recuperación de la imagen dentro del imaginario colectivo. Escondiendo a la Guadalupana, paradójicamente, Usigli proyecta su gigantografía en la mirada del público que, a pesar de que no la encuentre en el escenario, la ve y la reconoce porque la siente en su cotidiano más concreto y real. De esa manera se hace visible lo no-visto: la figura de la *Virgencita*, con sus características espaciales y su intrínseca esencia simbólica, no es ausente, simplemente no se ve. A pesar de que el autor guarde la imagen detrás del telón y nada más se limite a sugerirla, la protagonista de su obra es absolutamente viva tanto en el escenario como en el público. Es más: este diálogo entre imagen e imaginario no concierne exclusivamente al público en su papel de receptor, sino que, gracias precisamente al medio teatral, afecta también a los actores que, en la realización de una “experiencia intersubjetiva” (García Barrientos, 2001, p. 28), dejan de ser únicamente el vehículo depositario del mensaje del autor y toman parte activa en la animación de la identidad cultural colectiva. Reflexiona Usigli en su primer prólogo:

Sin embargo se olvida con frecuencia que el teatro es el único arte tridimensional en movimiento que existe, y que lo es justamente por la presencia física pero,

⁶ Se lee en el *Apocalipsis* 12 de San Juan: “Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas.”

sobre todo, por la presencia humana, en el sentido ético y filosófico, del hombre en el escenario. Ningún arte tiene como el teatro la capacidad de proyectar, por medio de instrumentos vivos, ideas y emociones de carácter humano (Usigli, 1965: 23).

De hecho, el objetivo ético de Usigli no afecta exclusivamente a quien recibe la obra, sino también a quien la realiza concretamente, puesto que los actores hacen parte de la misma colectividad de los espectadores. Usigli, por ende, se preocupa no sólo por la educación de su pueblo, sino incluso “por la formación de los actores, consciente de que una escuela mexicana de teatro no se limita a los autores porque el teatro es una empresa esencialmente colectiva” (Swansey, 2009, pp. 52-53).

Según una dinámica de total compenetración entre los tres elementos vivos del cuerpo del teatro el autor, que se manifiesta en el texto de la pieza, se configura como el verbo, principio de todo discurso; los actores, que dan voz a sus palabras, como la carne de sus miembros; y el público, en que se realiza la comunicación entre todas las partes, se eleva como el alma de la obra, el aliento de vida que hace posible que la creación escénica se exprese en su dimensión trascendental.

La Virgen popular: la Guadalupana en el teatro mexicano

Corona de luz, entonces, expresión artística que permite la realización de un puente entre la historia del pueblo mexicano y su representación simbólico-iconográfica, se revela también como un texto-custodio de la memoria cultural colectiva. La pieza, consignataria de uno de los mayores pilares de la identidad mexicana, se ubica dentro del canon literario nacionalista por reflejar la preocupación del autor por su pueblo y su teatro, un teatro que debe ser total y profundamente mexicano.

Éste es el único personaje que me ha interesado crear para el drama evolutivo de la vida, de la cultura y de la grandeza del país en que nací, porque “un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad”. Por eso repruebo y rechazo todo aquello que lo adultera o desfigura y traiciona y lo convierte en un payaso barato y sin raíces, o en una muñeca Pompadour o en una falsificación con o sin mito. O teatro o silencio. O teatro o nada (Usigli, 2014, p. 137).

Con estas palabras Usigli traza el fundamento de su vocación teatral: reconquistar al mexicano a través de “un teatro realista que corresponda a la realidad de México, que permita al mexicano verse al espejo dejándole, hasta donde sea posible, la ilusión de que ve a su vecino. Hacer pasar las cosas al otro

lado, adentro del espejo” (Usigli, 1967, p. 23). El teatro mexicano debe penetrar la realidad mexicana, hablar de ella para sacar del olvido la historia de la identidad nacional. El realismo nacionalista de Usigli, entonces, es un acto de recuperación cultural, que quiere rehabilitar la identidad propia del hombre mexicano y su más profunda verdad existencial.

[...] el teatro ha conservado siempre una razón de existir con funciones de corazón en su estructura: estudia o imagina la tragedia del hombre al desnudo entre cuatro paredes. Cuatro paredes para amar, para nacer, para asesinar, para soñar, para morir, para todo lo que no podemos hacer decentemente ni con sincera plenitud en mitad de la calle en ninguna parte del mundo (Usigli, 1996, p. 224).

El teatro de Usigli es, por un lado, expresión de la cultura colectiva y, por el otro, es alimento capaz de nutrir desde las entrañas a sus mismos consumidores. “Lo que yo [...] he pretendido realizar en toda mi carrera [...]” – afirma el autor en el prólogo a *Un día de estos...* – “es un teatro para caníbales en el que el mexicano se devore a sí mismo por la risa, por la pasión o por la angustia, pero que siempre, como La familia, cene en casa” (Usigli, 1979, p. 756). Gracias a este teatro realista, el mexicano recibe su “alimentación mediante el autoconocimiento” (*ibidem*) llegando a conocerse y reconocerse a través de un acto eucarístico donde la comunión entre texto y público hace que éste “sienta su espíritu nacional representado en el escenario” (Lomelí, 1978, p. 467).

El teatro nacionalista usigliano, pues, ya no es sólo el espacio del cuestionamiento del pasado, sino también del diálogo y de la educación recíproca entre el dramaturgo y su público. Esta comunicación se realiza justo porque el autor se sintoniza con el imaginario de sus espectadores y comparte con ellos los rasgos de la misma identidad nacional. En otras palabras, abarcando temáticas mexicanas, Usigli lleva México al teatro y, sobre todo, lleva México a los mexicanos. Comenta a propósito Luis de Tavira:

Que México exista en la dimensión del teatro parece ser la impronta de los emprendimientos inagotables de Rodolfo Usigli, el propósito que impulsa sus más considerables aportaciones al arte y la cultura. Pero es quizá también la más sabia de sus conclusiones, tras el largo itinerario de su prolífico quehacer dramático y teatrológico. No se trata, según proponía el nacionalismo esencialista, de mexicanizar el teatro, sino de que México exista en el teatro (De Tavira, 1996, p. 7).

Por estas razones, la simbología guadalupana de Usigli, que él declina en tres categorías – la religiosa, la histórica y la nacional – confluye, en mi opinión, en una única gran dimensión: la popular. En el sentido más original de la

palabra, es decir, algo que pertenece y que es del pueblo, que viene de la tradición más antigua y que se ha fijado en su forma sincrética y existencial, la dimensión popular resume y reúne todos los niveles de las manifestaciones artísticas, espirituales y sociales que ruedan alrededor del icono del Tepeyac. “El pueblo mexicano, después de más de dos siglos de experimentos y fracaso”, escribe Octavio Paz en su *Prefacio* al texto de Lafaye, “no cree ya sino en la Virgen de Guadalupe y en la Lotería Nacional” (Lafaye, 2002, p. 13). Interesante es también lo que escribe Elena Poniatowska en su artículo “Arte popular en las rejas de Chapultepec”:

Allí en las páginas amarillas del vergel de flores de tu libro nos demuestras que tu fuerza guadalupana no tiene rival. Tan es así que ahora cuelgas en la rejas de Chapultepec. Eres tú, Virgen de Guadalupe, la que cura, la que cierra los ojos del agonizante, la que propicia el encuentro de los corazones solitarios, la que responde al grito de los desesperados, la que halla lo perdido, la que engrandece nuestro pasado prehispánico e indígena, la Morenita, la Reina Apiñonada, la que bendice con sus manos el atado de tortillas y las cervezas que nos empinamos, la que gana los partidos de fútbol, la estrella más alta de los altares populares, la que le da sentido a las vulcanizadoras, las accesorias, las gasolineras, los tableros de los camiones con sus focos de colores, las maternidades, las camas de hospital, las cárceles, los estacionamientos. Jefita de los Barrios, tú eres la que presides los brindis en cantinas como *La Guadalupeana*, en Coyoacán; eres la que aparece en playeras, veladoras, toallas, telas, blusas, mascadas, enaguas, aretes, collares, tatuajes, banderas. Sin ti, Ombligo de la Luna, Generalísima, Águila de México, Águila Vencedora, Paloma Morena, Señora de los Cielos, Arca Salvadora, ¿qué sería de nosotros? (Poniatowska, 2003).

Para Rodolfo Usigli, al final, la Virgen de Guadalupe es importante por su milagroso poder unificador: es el consuelo de toda una nación huérfana y desplazada, que sólo encuentra amparo y protección bajo su dulce y misericordiosa mirada. También en el ya citado texto de Heredia se encuentran referencias a la dimensión profundamente popular del culto guadalupano:

Qué mayor prodigio, dada la situación del indio según hemos visto, que abrazar EN MASA, la religión de sus conquistadores? Dígase lo que se quiera sobre la autenticidad de nuestra venerada imagen, nadie puede negar el hecho religioso-social de la conversión EN MASA de miles de miles de indígenas, que de otra suerte no se hubieran convertido TAN SINCRÉTICAMENTE a la Religión de Cristo, y que hayan perseverado en ella por cuatro siglos (Heredia, 1945, p. 60)⁷.

Otra vez Heredia y Usigli pisan el mismo tablado pero desde rincones opuestos.

⁷ En mayúsculas en el texto original.

Ambos reconocen la “popularidad” de la fe guadalupana, pero explican el origen de la devoción desde puntos de vista totalmente diferente. A pesar de que el resultado final sea el mismo, o sea la conversión de México al Cristianismo, Heredia encuentra en las apariciones la raíz del culto, mientras que Usigli con un texto ambiguo como lo es *Corona de luz*, confiesa que la sola certeza que le queda es la existencia masiva de la devoción ya que lo único que se puede comprobar con evidencia es la fe incondicional de los mexicanos por su querida *Virgencita*. “Anda y cuéntale al indio que la Virgen de Guadalupe es una invención de la política española: verás que te dice” (Usigli, 1965, p. 19), escribía Usigli en *El gesticulador* en 1939 – y otra vez, autocitándose, en su primer prólogo a *Corona de luz* – para explicar cuánto la morenita se haya profundamente arraigado en el tejido cultural de la identidad mexicana. Cuna, raíz y madre, “la Virgen de Guadalupe no es adorno: es destino” (*ivi*, p. 63).

Bibliografía

- BEARDELL, Peter. *Teatro para caníbales: Rodolfo Usigli y el Teatro Mexicano*. México, Siglo XXI, 2002.
- CASTAÑÓN, Adolfo. *Arca de Guadalupe. Cinco siglos de inspiración*. México, Jus, 2007.
- COLINA, Margarita Alegría de la. “La imagen de la Guadalupana en Corona de luz de Rodolfo Usigli”, *Tiempo y Escritura*, n. 17, Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2009. http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye17/art_lit_04.html
- DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1987.
- FIALLEGA, Teresa. “Catálogo bibliográfico razonado” en FIALLEGA, Cristina (coord.). *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*. México, Universidad Veracruzana, 2012. (pp. 845-902).
- FISH, Stanley. “¿Hay algún texto en esta clase?” en PALTÍ, Elías (comp.), *Giro lingüístico e historia intelectual*, trad. HORACIO PONS, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998. (pp. 217-236).
- GADAMER, Hans-Georg. “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica” in DIETRICH, Rall (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 2008. (pp. 19-29)
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Editorial Síntesis, 2001.

- GRUZINSKI, Serge. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Haidar, Julieta. "La semiótica visual y los procesos de identidad. Propuestas desde una perspectiva interdisciplinaria" in BERISTÁIN, Helena – Gerardo, RAMÍREZ VIDAL (comp.). *El cuerpo, el sonido y la imagen*. México, UNAM, 2008. (pp. 137-155).
- HEREDIA, Carlos María de. *Así debió pasar: nuevo drama guadalupano en diez cuadros, un prólogo y un epílogo*. México, Buena Prensa, 1945.
- ICAZA, Xavier. *Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe*. México, Ed. Orbis, 1955.
- JAUSS, Hans Robert. "Historia de la literatuta como una provocación a la ciencia literaria" in DIETRICH, Rall (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 2008. (pp. 55-58)
- LAFAYE, Jacques. *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- LOMELÍ, Francisco. "Los mitos de la mexicanidad en la trilogía de Rodolfo Usigli". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 333, 1978. (pp. 466-477).
- LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra, 1996.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Los rituales del caos*. México, Ed. Era, 2013.
- NEBEL, Richard. *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- PHAKE-POTTER, H. M. S. "Nuestra Señora de Guadalupe: la pintura, la leyenda y la realidad. Una investigación arte-histórica e iconológica". *Cuadernos de arte e iconografía*, Monográfico, Tomo XII, n. 24, 2003.
- PONIATOWSKA, Elena. "Arte popular en las rejas de Chapultepec". *La Jornada*, México, 11.12.2003.
- RODRÍGUEZ, Roberto. "La función de la imaginación en las Coronas de Rodolfo Usigli". *Latin American Theatre Review*, El Paso Community College, 1977. (pp. 37-44).
- SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Vol. II., Dastin, España, 2009.
- SPANG, Kurt. *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1991.
- SPINATO BRUSCHI, Patrizia. "Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe" in FIALLEGA, Cristina (coord.), *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*. México, Universidad Veracruzana, 2012. (pp. 813-843).

- STAROBINSKI, Jean, "Un desafío a la teoría literaria" in DIETRICH, Rall (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 2008. (pp. 211-220).
- SWANSEY, Bruce. *Del fraude al milagro. Visión de la historia en Usigli*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.
- TAVIRA, Luis de. "La ciudad del teatro" (1994), prólogo a *Teatro completo IV. Escritos sobre la historia del teatro en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. (pp. 7-23).
- USIGLI, Rodolfo. "Anatomía del teatro". *Revista de Poesía Universal*, México, Ed. Ecuador 0º 0' 0'', 1967. (pp. 9-38).
- USIGLI, Rodolfo. *Corona de luz. La Virgen*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- USIGLI, Rodolfo. *Obliteración. Dos conversaciones con George Bernard Shaw. Preparativos para un acto final*. México, Bonilla Artigas Editores, 2014.
- USIGLI, Rodolfo. "Primeros apuntes sobre el teatro" (1931) en *Teatro completo IV. Escritos sobre la historia del teatro en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. (pp. 214-234).
- USIGLI, Rodolfo. "¿Para qué un prólogo?" (1973), prólogo a *Un día de éstos...* en *Teatro completo III*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979. (pp. 745-772).

Angela Di Matteo

Maestra en Literaturas y Traducción Intercultural, es becaria de doctorado en Estudios Euro-Americanos en la Univeristà degli Studi Roma Tre (Roma, Italia). Ha participado en congresos académicos nacionales e internacionales y actualmente su proyecto de investigación doctoral se focaliza en el análisis de la representación de la Virgen de Guadalupe en el teatro y la literatura mexicana contemporánea.

Contacto: di.matteo.an@gmail.com

Recibido: 20/02/2015

Aceptado: 22/03/2015