

El teatro conjetural de Rodolfo Usigli

Vicente Cervera Salinas

La única pasión verdadera es la pasión moral

George Bernard Shaw

La conciencia y la verdad de un pueblo residen en su teatro

Rodolfo Usigli

El concepto de “teatro conjetural” corresponde a un tipo de representación originada a partir de la intuición poética que un dramaturgo desarrolla tomando como pretexto un determinado suceso histórico. Bien sabemos, desde Aristóteles, que el teatro asume su condición de fábula al serle propiamente la unidad artística que los hechos de la historia desconocen como presupuesto, y también por el hecho de pulsar la tecla de la reinvención posible de los acontecimientos, y no de la sujeción estricta a sus coordenadas. Filosófica y moral, la creación dramática tuvo, así pues, desde su nacimiento cierta predisposición a convertirse en engranaje ahorrado de sucesos atraídos desde un determinado supuesto interpretativo y, por ende, ordenador de los mismos. Las palabras repetidas y los hechos mimetizados de los humanos entraban de este modo en una nueva categoría: la de su posible comprensión. Es decir, la labor de hallar su forma y su figura: su visión íntegra, conjunta y finalista.

Pues bien, a tal categorización constitutiva en el origen de la “tragedia” cabría sumar la calificación de “conjetural” en aquellos casos donde el elemento preeminente de la creación dramática sea determinado por la voluntad de clarificar un episodio de la historia desde premisas artísticas. En estos casos, el dramaturgo privilegia en su obra, por encima de cualquier otra propensión, el hecho de favorecer una lectura personal y comprensiva de una cadena de sucesos, atribuyendo al engranaje de causas y efectos una orientación que ilumine el ciego avatar y postule un sentido propio

al curso de la temporalidad. Estimo que el escritor mexicano Rodolfo Usigli (1905-1979) pertenece a la estirpe de “dramaturgos conjeturales” de manera cabal y precisa, siendo este rasgo distintivo uno de los que más certeramente lo caracterizan en la corriente teatral contemporánea. El hecho de que el propio autor calificara su famosa trilogía de *Coronas (de sombra, de fuego y de luz)* como piezas “antihistóricas” corroboraría este primer aserto, al proponer de manera clara y decidida el supuesto fundamental de la reconstrucción poética de los sucesos, por encima de cualquier función meramente “historicista” o recuperadora de los sucesos nacionales: “Si no se escribe un libro de historia —sentencia Usigli en el “Prólogo” a su primera entrega, la extraordinaria *Corona de sombra* (1943)—, 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”¹. Ya Carlos Solórzano, en su historia del *Teatro latinoamericano del siglo xx*, ubica a Rodolfo Usigli en el concepto de “teatro nacionalista”, pero no descuida vincular esta tendencia dramática con la filosofía política y con el ensayo, destacando asimismo el componente de “conciencia crítica” que singulariza a estos autores, siendo fundamental la posición personal que adoptan frente a los contrastes y conflictos de la historia².

Conjeturar implica conferir un sentido hipotético, que es escogido como el más apropiado para desenmarañar un problema, o un tejido de sucesos no reglados por la lógica del pensamiento. En el caso de Usigli, la génesis de su conjetura parte de un conocimiento profundo de los hechos históricos y del deseo artístico de proporcionarles una razón de ser, a pesar de su aparente insensatez, extrañeza, inconexión o impenetrabilidad consciente. En este orden de cosas, no resulta casual atraer la voz del creador del epíteto “conjetural” aplicado a la obra de arte como visión compacta y plena de sentido de una realidad en principio indescifrable o, cuando menos, azarosa. Contemporánea a la propuesta de Usigli, compone Jorge Luis Borges en 1943 una de sus piezas maestras, el magnífico “Poema conjetural”. En estos versos, que pasarían más tarde a incluirse en el índice del poemario *El otro, el mismo* (1969), idea el maestro argentino una trama “fatal” donde se reflejan los cabos sueltos y las oscuras sinrazones del destino del político argentino Francisco Narciso de Laprida, “muerto por los montoneros de Aldao” el 22 de septiembre de 1829. La genial aventura mental de Borges plantea la hipótesis poética de que el doctor Laprida, momentos antes de ser degollado por los gauchos con un estremecedor e “íntimo cuchillo en la garganta”, tuvo una revelación, en la que vio en el “espejo de la noche” que su muerte ya había sido anunciada muchos siglos antes. No en vano, los hechos recreados por Borges se enmarcan en la época de la independencia de la Provincias Unidas del Río de la Plata, y del villano Facundo en la época del caudillaje de Rosas. La suerte del más famoso secuaz del tirano, llamado el “tigre de los llanos” debido a su fiereza y ausencia de piedad, fue reconstruida también “conjeturalmente” por su más afamado biógrafo, Domingo Faustino Sarmiento, en su ensayo histórico *Facundo. Civilización y barbarie* (1845), y comprendía en su recuento el episodio de su muerte, igualmente “anunciada” y no atendida por su destinatario.

Herederio, pues, de este procedimiento, el móvil de Borges consistirá en filiar la trama del destino predicho con un linaje sustantivamente textual y absolutamente literario. El doctor Laprida piensa —recuerda— antes de morir que en unos tercetos del “Purgatorio” dantesco el capitán Buonconte di Montefeltro refiere al poeta florentino cómo se vio envuelto en una emboscada frente a los güelfos, y fue acuchillado, muriendo entre ciénagas y perdiéndose noticia del paradero definitivo de su

cuerpo. Laprida comprende que su muerte no es otra, que ya ha sido “escrita”, y que, por lo tanto, de nada le sirve la huida, alcanzado así su destino, y con él, reconociendo “la letra que faltaba”, “la forma”, “el dibujo” y “el espejo” donde mirarse. “Así habré de morir”, sentencia el doctor, sabio y presidente del Congreso de Tucumán, que paradójicamente murió perseguido en un campo de batalla. En ese “amén” se recoge la aceptación de los hechos. El círculo se va a cerrar, porque el personaje “comprende”, “sabe” y “reconoce” la forma completa de su existencia. El dibujo minucioso y prolijo de los pasos que desde los días de su niñez hasta el presente ha recorrido, no traza un amontonado e informe caos plástico, sino que en su abigarramiento casi indiscernible se intuye una forma compleja y unitaria: un sentido a la multiplicidad; una iluminación sobre lo ignoto; una clave para el acceso a la visión del todo. La lectura y el recuerdo de la lectura de Dante es “vital” para que la muerte de Laprida no sea inane. La conjetura que imprime Borges para que se “produzca” en el seno literario esa revelación significa que los pasos perdidos de la historia son hallados en las páginas del libro, y la red inextricable de encadenamientos transforma en un sendero reconocido el más travieso laberinto existencial³.

Pues bien, no de otro modo procede la maquinaria teatral de Rodolfo Usigli. Propende el dramaturgo a conjeturar que uno de los más insidiosos y descabellados capítulos de la historia de México tuvo una finalidad intrínseca para la resolución final de la independencia del país. Como vemos, en su caso la “conjetura” no se alimenta de los nutrientes literarios (la *Divina Comedia* es la clave interpretativa para la toma de conciencia existencial del personaje), como en el caso de Borges, sino que se asienta en los predios de la historia y así es proyectada como conciencia nacional. De esta manera, su teatro “conjetural” se alza para constituir un discurso social, político y forjador de una conciencia pública culta —por cuanto recrea acontecimientos del pasado— y sana —en su faceta de “filosofía del arte” y de avivadora de la dimensión crítica del ciudadano—. No en vano uno de los maestros de Usigli es el dramaturgo irlandés George Bernard Shaw, que utilizó su sarcástica capacidad desenmascaradora de las lacras sociales mediante el sabio cultivo del género teatral. En una de sus más admirables creaciones, *Hombre y Superhombre* (1903), declara Shaw por boca de su protagonista, John Tanner

—versión contemporánea y anglosajona del viejo mito hispánico de don Juan Tenorio—, que su verdadera y única pasión es la “moral”⁴. Y no otra es la de su creador, que aprovechó con creces los recursos dramáticos para verter dicha pasión y avivar fustigadoramente las adormecidas conciencias del público. El dramaturgo irlandés viene a representar, según el sabio dictado de Juan Guerrero Zamora, “la culminación del teatro de tesis o de ideas”, entendiendo esta postura como “una actitud intelectual de revisión crítica con respecto a los valores establecidos”, y considerando que el objeto supremo de la vida no es la belleza, sino el hallazgo de la fuerza vital —o moral— que nos permita ser más sabios y conscientes de nuestra realidad, externa y psicológica⁵. Desde un prisma de condición nacionalista —pues recordemos que el teatro era necesario vehículo en la primera mitad del siglo xx para encarnar los designios independentistas de la cultura hispanoamericana—, Usigli comparte las premisas de Shaw y, precisamente en su “prólogo” a *Corona de sombra*, aboga por una idea moral y cívica para el teatro de su tiempo: “Puede pensarse que he caído, víctima de una demagogia sostenida, en el abismo de lo absurdo. [...] Un pueblo, una conciencia nacional, son cosas que se forman lentamente, y para mí la conciencia y la verdad de un pueblo residen en su teatro”⁶. Sendas premisas estéticas, la de Usigli y la de Shaw, hallan cabida en el aserto que Thomas Mann propuso en su dignificación del arte dramático: “El teatro es el más comprometido y el más comprometedor de todos los géneros literarios”.

Cuanto a *Corona de sombra* respecta, la obra edifica unas coordenadas espacio-temporales de signo naturalista para encarnar una interpretación conjetural de la historia mexicana del siglo xix, la que precedió a la independencia final de la nación, y que supuso un claro residuo —uno de los últimos y claramente el más opulento y obvio— de la acción colonizadora desde el punto de vista de los sistemas políticos de gobierno. Así pues, la dilatación temporal de los hechos presentados en escena responde al parámetro histórico de los años correspondientes al II Imperio mexicano (1846-67), desde la aceptación por parte del Archiduque Maximiliano de Austria de la corona imperial de México, propiciada por las potencias europeas y muy principalmente por la astucia estratégica de Napoleón III, hasta su fusilamiento en Querétaro, decretado por Benito Juárez, presidente clandestino de la repú-

blica durante el periodo antedicho, y futuro jefe de gobierno de la república independiente. A esos años correspondientes a las circunstancias objetivamente históricas, Usigli añade un lapso temporal de 60 años, relativo a la “corona de sombra”, o demencia de la esposa de Maximiliano, la emperatriz Carlota, que se dilata hasta el año 1927, fecha de su muerte⁷. Usigli aprovecha este cierre para configurar armónica y artísticamente su pieza de anti-historia, incorporando la presencia de un personaje de su invención, el historiador mexicano Erasmo Ramírez. Es esta figura esencial para el inicio y desenlace de la obra, tanto desde un punto de vista de estructuración dramática (abre y cierra la representación), como de ideación conjetural de la realidad plasmada, pues funciona simultáneamente como el cierre del círculo comprensivo. No es casual que dicha “forma” circular y, por ende, claramente visualizable sea la escogida por Usigli para metaforizar su impresión de que sólo la “filosofía de la historia” —que el historiador Erasmo aquí representaría— es capaz de atribuir ese sesgo formal de comprensión auténtica de los eventos. Como en el poema de Borges, el círculo también se cierra para articular la conjetura reveladora de los enigmas que la historia entreaña.

Y así, Rodolfo Usigli consigue dotar de sentido al texto ilegible de los hechos, aportando un lenguaje “nuevo” que los descifre y traduzca: es el lenguaje de la formalización artística, que dispara el ámbito de los datos al territorio de la forja conjetural, donde se encadenan para adquirir fin y sentido. En la dinámica argumental del drama, será el historiador de México el encargado de informar a la enajenada emperatriz Carlota cuáles fueron realmente los hechos que nubla su sinrazón, y dar así cobijo en su mente a la consecuencia última de los mismos, en el seno de la propia evolución de los acontecimientos en el devenir de la historia. Comprobamos que la función del historiador, según Usigli, comparte dos atributos fuertemente subrayados: un cometido “terapéutico” y un distintivo “evolucionista”. El primero de ellos, de evidente filiación psicoanalítica y, más netamente, freudiana, participa de la tesis psicológica según la cual el discernimiento y aislamiento último de la “verdad oculta” comporta la sanación de un paciente enfermo. La locura de Carlota, mantenida más de media centuria, merced a la ocultación propia, en principio, y generalizadamente ajena de los importantes hechos que vivió, es reactivada por la fuerza del impacto

emocional que recibirá al conocer la “verdadera noticia” de los sucesos y de sus derivaciones finales. Esta función “sanadora” de la mente ha sido asignada —no lo olvidemos— a un historiador, por parte del dramaturgo. La desocultación de la historia es vital para el libre y sano desenvolvimiento de una mente: personal —en este caso, la protagonista de esos mismos sucesos—, y colectiva —el pueblo que recibe y asume el desenmascaramiento del pretérito imperfecto también recibe un aporte de salud espiritual y mental—, que le permitirá, por ende, acometer con más energía y capacidad su futuro. Mas tampoco debemos olvidar que esta función no está en verdad desempeñada por un historiador auténtico, sino por el trasunto dramático del mismo: ahí es donde comprobamos cómo para Usigli el arte privilegia los sentidos de la comprensión y, por tanto, encarece las virtudes del conocimiento por la “forma”. Ese supuesto historiador es un alter-ego del propio dramaturgo que también conoce los entresijos del pasado y se sirve de ellos para legar una mirada retrospectiva y penetrante de los mismos, mediante el artificio formal de la trama dramática. No de otra manera cabría entender el calificativo de “anti-histórico” propuesto por Usigli para su trilogía: una historia sublimada por el arte, pero que, a su vez, sirve para despertar las conciencias e insertarse de un modo más lúcido por los recodos de lo fatalmente acaecido. Esta función terapéutica del teatro es también constitutiva de su archivo medular: no es descabellado atraer así la noción de la “catarsis” aristotélica como un modo de provocar la salud mental, moral y educadora de los habitantes de las polis áticas. Una salud que precisa de la invención, pero también del “reconocimiento” interno de ese mundo de posibles que encarnan héroes y dioses.

En segundo lugar, he citado el término “evolucionista”, y creo acertado mencionar nuevamente el nombre de Bernard Shaw, maestro y también conocedor de la obra usigliana, para quien la escena era plataforma donde instaurar idearios de hipotética proyección social y, por lo tanto, viables como bacilos de una educación con visos de perfeccionar la propia naturaleza de los mortales —espectadores y lectores hipotéticos de las obras—. La filosofía de la historia usigliana parte así de postulados germánicos, aplicando la idea secular del progreso a la realidad mexicana, resemantizando conjeturalmente sus patrones culturales y elevándolos a categoría de motores para su evolución perfectiva⁸. Domina

a sendos autores la convicción de que el fenómeno artístico evidencia con su dialéctica y su construcción formalizadora las razones auténticas que mueven las conductas, los gestos y gesticulaciones que de ordinario invisibilizan el corazón de nuestras acciones, con el fin de descubrir sus lacras y, purificándonos en su contemplación, propiciar un conocimiento que nos haga más libres y audaces. Un medio para propagar la evolución positiva de una sociedad y de la propia naturaleza de sus miembros, que simultáneamente transforme ese don mediático en un fin artístico.

Mas dichas “conjeturas” estéticas en torno a fenómenos registrados en la historia no deben entenderse de manera ingenua ni como portadoras absolutas de un optimismo reverencial. No olvidemos que el magisterio principal de Usigli —amén del evidente timbre ibseniano de ruptura con los esquemas pequeño-burgueses de la sociedad—, se asienta en la obra de Shaw, la cual está atravesada por el lúcido escepticismo y la radiografía más descorazonadora de la propia naturaleza y condición de los humanos. No estamos tratando con reformadores sociales, sino con artistas de espíritu filosófico y crítico. Cualquier obra del irlandés así lo atestigua. Muy lúcida y cáusticamente lo hallamos en su admirable adentramiento en el alma de la rebeldía en estado puro, de la ausencia absoluta de conformismos con el orden exterior imperante, y la más leal de las respuestas al cumplimiento de la llamada a la acción como destino trascendente. Aludo, por supuesto, a *Santa Juana* (1923), obra de gran complejidad en cuanto a sus componentes éticos —vuelve a brillar el concepto de la “verdadera pasión” que hace viva a una vida— así como a su dramaturgia. Sobresale, en el sentido de la radiografía espiritual que la obra despliega sin ningún tipo de concesiones, la propuesta shawiana sobre la restitución del “honor” de la mártir, acometida por la propia iglesia tan sólo veinticinco años tras su proceso y sacrificio. Esta restitución del “honor” de la Doncella no es, en suma, suficiente, como la misma personificación del espíritu de Juana comprueba en el Epílogo fantasmagórico de la obra. Nadie, en el fondo, aceptaría en verdad la resurrección de Juana, por más ornada de santidad que estuviera, pues su esencia seguiría siendo excesivamente torrencial, embargada de fe y plena de vida como para ser arrostrada. El mundo, al cabo, no muda su carácter hipócrita y mendaz, cobarde o rastreramente rutinario. La sociedad humana sigue sin es-

tar preparada para convivir con sus “santos”. Juana es el epítome de la insoportable condición de una naturaleza “sobrehumana”, por el simple hecho de albergar en ella la culminación de una faceta humana, y no por ser de naturaleza distinta en esencia del resto de sus semejantes. La singulariza la potencia inmensa y siempre activa de su cualidad: su temple anímico forjado en la persecución sincera y férrea de un ideal. En su fe. Más allá de la recreación histórica del personaje, tal es el guiño “anti-histórico”, “conjetural” y “artístico” que muestra mordaz y desoladoramente Bernard Shaw. La escena en que la Doncella de Orleans rompe el documento que supondría su salvación ante el atónito Inquisidor y su cohorte de jueces, al comprender que el fuego no la libra de otra muerte aún más cruel, la cotidiana, compone un pasaje excelso y bellísimo, pleno de poesía y vitalismo, donde expresa Juana la quintaesencia “divina” de su personalidad “sobrehumana”: “Podría pasar sin mi caballo de guerra, podría arrastrarme por ahí en una falda, soportaría que los estandartes, las trompetas, los caballeros y los soldados pasaran de largo dejándome atrás como a otra mujer cualquiera, con tal de oír el viento meciéndose en las ramas de los árboles, las alondras a la luz del sol, los balidos de los corderos en el saludable frío de la mañana y las benditas campanas de la iglesia que me envían con suave aleteo las voces de los ángeles flotando en el viento. Sin estas cosas no podría vivir, y al querer apartarme a mí o a cualquier otro ser humano de estas cosas me demostráis que vuestro consejo procede del diablo y que el mío proviene de Dios”⁹. Tal es la grandeza de este “teatro del desenmascaramiento”, del cual es el escritor irlandés uno de los más ilustres representantes mundiales¹⁰.

Análogamente, Rodolfo Usigli incoa el proceso “antihistórico” de la recuperación mental de la emperatriz Carlota en el momento en que el olvido que ensombrece su razón es transformado en luz cognoscente por el ficticio historiador, en el año 1927 y dentro de los salones de su castillo de Bruselas, donde ha dilatado durante décadas una existencia estéril, de espaldas al conocimiento de los hechos que determinaron la muerte de Maximiliano y su huida a Europa. Este “espacio escénico del presente” será el asignado por el dramaturgo para verificar la curación mental del personaje: Erasmo Ramírez y Carlota se enfrentan en este ámbito, como lo haría el espíritu de conocimiento mexicano en su enfrentamiento a una vieja y “en-

loquecida” Europa, que intervino en sus destinos con presupuestos políticos obsoletos, y terminarán dándose la mano para albergar el foco de luz que de ese diálogo surge, auscultando el “fondo del vaso”. La “locura amnésica” de Carlota recuperará las claves del infortunio vital que le deparó el no menos infortunado olvido en que yace su espíritu, coronado por una sombra de ignorancia y falsedad, y en este proceso de recuperación de la conciencia se recobrará por último el “sentido” de los hechos, la lógica interna de un episodio desafortunado y anacrónico de la historia. La tesis de Usigli, su “conjetura”, supone que Carlota sobrevivió tantos años a la muerte del imperio que encarnó para que finalmente un historiador mexicano le revelara lo que los protagonistas de la tragedia “histórica” (la realmente acontecida) no pudieron saber: que el comportamiento político y la muerte del Emperador tuvieron una razón de ser y un sentido, pues sin ellas jamás se hubiera “coronado” la independencia final de México. Y así, Erasmo espeta a Carlota, antes de que bajo la presión de los años recuperados y de la luz recobrada caiga exhausta y desfallezca para siempre: “Decid a Maximiliano de Habsburgo que México consumó su independencia en 1867 gracias a él. Que gracias a él, el mundo aprendió una gran lección en México, y que lo respeta, a pesar de su debilidad”¹¹. Así pues, Carlota sobrevive para conocer, y dar a conocer, a su vez, al Emperador, en su cita eterna, el sentido final de su función en los engranajes de una historia casi imposible. El parlamento que estampa el parto de luz, la sanación de un espíritu aletargado y turbulento, destaca por la grandeza y alta estatura del personaje femenino, parejo aquí a la Doncella de Shaw en cuanto a su capacidad para expresar con sinceridad absoluta la paradójica tragedia de una vida, dictaminada por el motor de la ironía histórica:

Sesenta años. Sesenta años he llevado en mi cabeza esta pesada corona de sombra (...). Emperatriz tres años con una corona que todos me disputaban —y los he sobrevivido a todos sin saberlo, arrastrándome como una sombra en Miramar, en Laeken, en Bouchout. Todos deben de haberse preguntado: ¿Y ella cuándo? ¿Cuándo será su turno? ¿Cuándo se confundirá con el polvo como todos nosotros, la ambiciosa, la loca, la Emperatriz en sueños?¹²

Más allá, pues, del naturalismo y del historicismo, el aspecto que en verdad interesa al drama-

turgo, como él mismo confiesa, habrá sido el de “establecer la originalidad de Maximiliano y Carlota, y su relación con el sentido de la tragedia”, elemento éste que obedece, efectivamente, a la función conjetural de su teatro, y no a la mera crónica teatral de episodios relevantes de una crónica. Referente al Emperador, Usigli lo concibe como pieza esencial en el engranaje evolucionista mexicano. Al igual que sucede con Laprida, para Borges, Usigli propone la figura del Habsburgo como emblema de un “destino sudamericano”, y al hablar de destino no cabe sino restaurar la determinación literaria del planteamiento¹³. Cuanto respecta a Carlota, su entidad de personaje de “tragedia clásica” (emparentable, según Usigli, al propio Edipo en cuanto a la dimensión colosal de su infortunio fatalista), el dramaturgo opta por dotar de objeto a su excelso y desgraciado paso por las páginas de la historia, conjeturando teleológicamente que su supervivencia física no fue en vano, y que los años se aliaron con ella para, al cabo, traducir los signos impronunciados de su “historia” y ofrecer una lectura cabal de la misma, formalizando con ella una unidad de sentido, y, por ende, una obra artística donde el aparente absurdo de la realidad compareciera en una lógica interna de estirpe literaria¹⁴: “poésis” de la historia. Ya un dramaturgo como el judío austriaco Franz Werfel se había asomado de manera pareja a estos mismos sucesos, creando con *Juárez y Maximiliano* uno de los hitos en la rememoración universal de los hechos acontecidos durante el II Imperio. No parece azaroso que el encargado de escribir el prólogo a la edición argentina de esta tragedia fuera el mismo Jorge Luis Borges, para Emecé en 1946, años cercanos a la creación de la *Corona* de Usigli y del “Poema conjetural” del maestro porteño. En esta excelsa página, señala Borges que el “punto de partida de Werfel es la intuición total de un carácter”, y que poco importa si confirma la historia dicha intuición, pues “lo indispensable es que creamos que cree en ella el autor”¹⁵. Como vemos, otra apuesta por la tragedia conjetural. La lectura de Rodolfo Usigli, empero, estipula que la creación de Werfel se mantiene “sumisa” a los dictados de la “historia externa”, acercándose en suma a la novelización o dramatización “romántica” de los hechos¹⁶. Frente a ello, se atreve el autor mexicano a proponer paralelismos metadramáticos en el desarrollo de la fábula. Como ilustración de esta actitud, la réplica de Carlota a su esposo en la Escena II del

Acto I, cuando intenta convencer a Maximiliano de que acepten el trono del Imperio mexicano, que sume al archiduque en una honda cavilación, y llega a reprocharle su debilidad, filiándola con la de un célebre personaje de la historia teatral: “Débil como Hamlet”¹⁷. Asimismo, en la escena que precede al fusilamiento del Emperador, en su diálogo con el general Miramón, alcanza el personaje una reflexión que participa de este proceso de transmutación literaria, y que hubiera sido gustosamente rubricada por autores como Borges, o el Octavio Paz de *El laberinto de la soledad*:

Cuando pienso en la cabalgata loca que han sido estos tres años del Imperio, me siento perdido ante un acertijo informe y terrible. Pero a veces la muerte es la única que da su forma verdadera a las cosas¹⁸.

Consigue, por estos cauces, el dramaturgo mexicano desligarse de una estricta “sumisión” a la materia histórica desde su perspectiva externa, y volcar su creatividad a la forja de una síntesis reveladora de los sucesos desde la perspectiva mítica de sus protagonistas, optando por una dimensión, cabría aseverar, netamente trágica. Pero esta concepción de la tragedia, esta “conjetura dramática” del acontecer externo, se ampara de manera neta en los componentes psicológicos de sus criaturas, en la determinación ética de sus caracteres, y por ello, funda una tragedia de conjetura histórica en su vertiente moral. Así me gustaría definir su teatro. De hecho, a la hora de analizar la trama interna de su obra, Usigli declara que “reducida a sus términos estrictamente filosóficos o místicos, la tragedia se desnuda, se reconcentra y se resuelve en dos actos: el acto del diablo y el acto de Dios. Carlota lo define cuando grita que Napoleón III es el diablo y, sin saberlo, define a Europa”¹⁹. Pero, ¿no estamos así asistiendo a una prolongación natural en México de los postulados morales del arte dramático que, por ejemplo, decreta Bernard Shaw? Recordemos nuevamente su excelsa *Santa Juana*, que mide las secuencias de una historia desde la atalaya crítica sobre la condición humana, sus miserias y grandezas, sus heroicos pronunciamientos y sus mezquinas respuestas. No es casual, por ello, que fuera el mismo dramaturgo irlandés quien elogiara la propuesta teatral de Rodolfo Usigli, celebrando el hallazgo formal de su adentramiento en la historia de Maximiliano y Carlota²⁰.

Cabría, al fin, considerar que esta propiedad de la dramaturgia usigliana no es exclusiva de una obra como *Corona de sombra*. Sus posteriores “coronas” la amplifican y confirman²¹. También cabe rastrear el mecanismo de la “conjetura” acerca de los datos reales en obras precedentes de marcada trascendencia en el catálogo de Usigli. Así, la necesidad de “desenmascarar” los rastros opacos de una trama, ligada también a la historia de México y a la política de la post-revolución, la hallamos desplegada claramente en títulos como *La niebla y el niño*, escrita en 1936, que recrea sucesos de la “historia privada” de una familia a principio de los años veinte²². Y, por supuesto, como una magnífica “conjetura” acerca del poder de la ficción sobre los designios de la realidad fáctica es la obra cumbre usigliana, que ya en 1938 comprendía la “verdad de las mentiras”, y la asombrosa potencia de la simulación en la carnalidad de la ficción política.

El gesticulador es una intuición genial en torno a los ya mencionados temas que son patrimonio de su escritura teatral²³: el azar como resorte del tradicional “cambio de fortuna” del héroe trágico; la presencia del “historiador” como detonante de una necesaria participación efectiva y cabal —en el sentido de portadora de una finalidad reconocible— del protagonista del drama, en este caso el profesor César Rubio, homónimo de un importante general y político asesinado durante la revolución mexicana, y —por último— la “conjetura” básica: el hecho de estar convencido de poseer una personalidad —por muy ficticia que pueda llegar a ser— es mucho más verosímil y operativo, penetra más honda y ciegamente en el espíritu de los otros, que la simple prolongación temporal de la imagen consabida de nuestro yo. La simulación aceptada como característica auténtica de la psique suplanta la naturaleza “verdadera” del ser, hasta el punto de que funciona como el atuendo que un actor no pudiera despojar de su cuerpo. El tema que nos ocupa, en suma, no es otro que la “usurpación de la personalidad” realizada conscientemente por un personaje, que culmina con su imposible erradicación en el instante supremo de su muerte. La obra supondría, por tanto, un capítulo esencial en la “historia universal de la infamia”, y vendría a compartir esencia con títulos tan destacados y notables como el *Enrique IV* de Luigi Pirandello, como ya ha señalado buena parte de la crítica²⁴, y también con incursiones hispanoamericanas en el motivo de la locura fingida, convertida finalmente en locura “verdadera”, como en la excelente pieza del

argentino Roberto Arlt, *Saverio, el cruel* (1936)²⁵. En esta pieza teatral, la farsa es la invención necesaria para que dicha “locura verdadera” se ejecute. El juego se convierte en una realidad trágica cuando los integrantes del mismo deciden desprenderse de sus máscaras.

En el caso de Pirandello, el “despertar” a la cordura es al mismo tiempo la toma de conciencia de que absolutamente todos representamos un papel en el “gran teatro del mundo”. Por ello, el Enrique IV “gesticulador” prefiere residir, permanecer en su estadio de “locura consciente”, más libre, donde por lo menos es capaz de comprender que está llevando a cabo su representación, aunque su “persona dramática” le lleve hasta las últimas consecuencias, y realice finalmente un acto de “locura verdadera”, que es vista de manera coherente con dicha toma de posesión de una realidad ficticia. Es una pieza filosófico-teatral que aborda precisamente la naturaleza y la esencia del “personaje” como sujeto que “simula ser” y que termina siendo quien simula ser, por decisión y por “necesidad”, como querían los trágicos griegos. Enrique IV, con su mascarada, metaforiza la tendencia general a disfrazarnos de los que “creemos ser”, forzando la impostura hasta sus últimas consecuencias existenciales²⁶. Frente a tal “grandeza”, la “locura normal” es la universalizada en el comportamiento usual de la gente, que simulan sin llegar a creerse el papel que adoptan. La locura, cabría decir parafraseando a Jean Paul Sartre, “son los otros”. Comprobamos así los recovecos psíquicos y morales que permiten asociar el teatro de la simulación, metateatro al fin, con el de la “conjetura”, que define a Rodolfo Usigli, auspiciador también de la autenticidad que puede latir en la gesticulación y en la locura.

Sería factible hallar, por último, en *El gesticulador* la contrafigura de la posterior *Corona de sombra*. En esta última, una recuperación dramática desvelaría la “verdad” con el aporte de la justicia poética, como soporte de su “conjetura”. La primera pieza refleja, inversamente, la índole falsificadora del entramado político. El personaje del profesor norteamericano que activa la confusión por la homonimia entre el historiador mexicano y el revolucionario asesinado, funge ahora como tentador de la impostura, mientras que en *Corona de sombra*, el historiador Erasmo Ramírez actuaba como incitador de la “aletheia”, transferida al escenario de la imaginación formalizadora de mundos posibles. Por ello, el trasunto ficcional del dramaturgo estaría encarnado ahora no tanto en el profesor que “ges-

ticula” una “verdad” política ni en el “historiador” que la propicia, sino en el personaje de Miguel, el hijo de César Rubio, que reclama a gritos la verdad, al final de la obra, tras el “segundo” asesinato del revolucionario que “juega a ser” su padre, y cierra el telón proclamando su llegada.

Aunque también conjeture Usigli la consecuencia de su grito: sufrirá esa eterna condena que también oscureció el destino trágico de Orestes, tomando ahora su relevo y siendo “toda su vida” perseguido por las “furias” de la *ficción*²⁷: el sol es cegador.

notas

¹ Rodolfo Usigli, *Corona de sombra. Corona de fuego. Corona de luz*, México, Porrúa, 1979. Tercera edición. “Prólogo del autor a *Corona de sombra*”, pág. 63.

² Carlos Solórzano, “Teatro Nacionalista”, *Teatro latinoamericano del siglo XX*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961, págs. 48-50.

³ Jorge Luis Borges, “Poema conjetural”, en *El otro, el mismo. Obra poética completa*, Buenos Aires, Emecé, 1998.

⁴ En un encendido diálogo del Acto I con su “contrafigura femenina”, Ann Whitefiel, que encarnará a la histórica Ana de Ulloa del burlador sevillano, responde el moderno don Juan, en una mezcla entre la “voluntad de poder” nietzscheana y el pesimismo de la “ciega voluntad” schopenhaueriana: “¿Qué significa en boca de la mayoría de las personas el comienzo de la virilidad y la feminidad? Ya lo sabes: significa el comienzo del amor. Pero el amor había comenzado para mí mucho antes. El amor desempeñó su papel en los primeros sueños y locuras que recuerdo... ¿puedo decir que en los primeros sueños, locuras y aventuras románticas que recordamos, aunque entonces no nos dábamos cuenta? No: el cambio que me ocurrió fue que nació dentro de mí la pasión moral; y declaro que, según mi experiencia, la única pasión verdadera es la pasión moral”. George Bernard Shaw, *Hombre y superhombre*, Buenos Aires, Sudamericana, 1962, pág. 37.

⁵ Excelso conocedor de la historia teatral y su escena histórica, ilustra su acercamiento crítico a Shaw con referencias múltiples a su *Man and Superman*. Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo*, Tomo IV, Barcelona, Juan Flors, 1967, págs. 143-165.

⁶ *Ibidem*, pág. 75. El mismo Guerrero Zamora presenta del siguiente modo a Usigli: “Un perfil más trascendente del teatro mejicano es justamente atribuible al independiente, shawiano Rodolfo Usigli, más cerebral y crítico —como su maestro— que imaginativo...” (*Ibidem*, pág. 568). Considero que habría que entender esta definición no como un demérito en cuanto a los recuerdos “conjeturales” —que van del brazo de la imaginación, qué duda cabe—, sino por un refuerzo de los condicionamientos crítico-nacionales del autor, así como de su faceta más netamente “desenmascaradora” (lo “cerebral”). No obstante, considero que la función “conjetural” prevalece en sus obras señeras: la crítica se propaga desde una determinada lectura personal de la historia, y de un supuesto mental dramatizado.

⁷ Una revisión lúcida a modo de relato, entre el ensayo y la crónica, acerca de estos acontecimientos, muy recomendable para ahondar en su claroscuro, lo hallamos en el excelente capítulo de Germán Arciniegas, *América mágica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1961. Y, por supuesto, es necesario recordar la fabulación novelística de largo aliento, producida por Fernando del Paso, *Palinuro de México*, Madrid, Alfaguara, 1977. Novela en que hay una referencia explícita a la obra dramática de Usigli.

⁸ “Así, este teatro en forma directa apela a la fe interior del público mexicano. Se compromete a que se experimente una catarsis de la nacionalidad como reevaluación del pasado mítico que aún forma parte del presente. Usigli, de acuerdo con su concepción hegeliana, todavía procura la síntesis cultural, creyendo encontrarla en los grandes mitos de la historia mexicana”. Francisco A. Lomelí, “Los mitos de la mexicanidad en la trilogía de Rodolfo Usigli”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 333 (1978), págs. 466-477.

⁹ “Me prometisteis la vida, pero mentisteis (*exclamaciones de indignación en los jueces*). Creéis que la vida consiste en no estar completamente muerto. No me asusta tener que comer pan y beber agua: el pan me basta para vivir...” Y finalmente añade Juana: “Los caminos del Señor no son vuestros caminos. Él desea que vaya a su seno pasando por el fuego; porque yo soy su hija y no sois dignos de que yo viva entre vosotros. No tengo más que decir”. Sobre el peso de la tragedia aletea el espíritu de la ironía, que lanza el autor contra la mezquindad del juicio y la miseria de las pasiones. Se trata de plasmar una conjetura veraz sobre el personaje, que arroje luz sobre la naturaleza humana, y active su capacidad de perfeccionamiento, y no tan sólo de una recomposición historicista: “Esta combinación de juventud sin experiencia y falta de instrucción académica — señala Shaw en su *Prefacio* —, junto con sus capacidades naturales, valor, empuje, coraje, devoción, originalidad y excentricidad, explica perfectamente todos los acontecimientos en la vida de Juana y hacen de ella un fenómeno histórico y humano creíble; pero choca frontalmente tanto con la leyenda idealizadora que ha surgido en torno a ella, como con el escepticismo empequeñecedor que contradice esa leyenda”. George Bernard Shaw, *Santa Juana*, edición de Antonio López Santos, Madrid, Cátedra, 1985. Citas: “Epílogo” (pág. 173); “Escena VI” (págs. 148-149) y “Prefacio” (pág. 187).

¹⁰ “Puede considerarse ya a Ibsen incluido en el arco nuevo, en cuanto recoge un motivo escénico antiquísimo: la actitud del desenmascaramiento. Arranca a sus cónsules y grandes señores la máscara del rostro para sacar a luz la verdad: ésa fue la primera etapa en el camino que llevó a la disolución de la imagen real del hombre en escena, y que Strindberg y Pirandello condujeron a término. Pero también Shaw, que tan de grado se dio a interpretaciones programáticas del teatro como medio de mejoramiento del mundo, se vio obligado a ampliar la imagen escénica del mundo en cuanto, como en *Hombre y Superhombre* y *Regreso a Matusalén*, llevó una metafísica a la escena y, en *Santa Juana*, introdujo un epílogo que hacía saltar la imagen del mundo del teatro realista y, desde el punto de vista formal, casi pudo ser escrita por alguno de los posteriores, por ejemplo, Thornton Wilder”. Siegfried Melchinger, *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*, Buenos Aires, Fabril, 1959, pág. 40. Me gustaría insertar la obra dramática de Usigli en ese “arco” que señala Melchinger, por su valor “desenmascarador” y su propuesta “conjetural” del arte dramático. Esta característica permitiría además vincular la obra de Usigli con la aportación española al “arco” del “desenmascaramiento” teatral de las realidades sociopolíticas. Aludo al conjunto dramático completo de Antonio Buero Vallejo. Desde uno y otro lado del Atlántico, sendos artistas propenderían a tareas de pareja naturaleza crítico-social. Vid. Guillermo Schmidhuber, *Teatro e historia. Parangón entre Buero Vallejo y Usigli*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1992.

¹¹ Importa subrayar los “añadidos” a esta importante información “conjetural” del “historiador” en cuyo nombre se oculta el sentir del dramaturgo: “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”. Y más adelante, aún añade: “Quiero decir que si el emperador no se hubiera interpuesto, Juárez habría muerto antes de tiempo, a manos de otro mexicano”. Como vemos la hipótesis que vertebra la obra sirve a dos frentes: lavar las oscuras “noticias del Imperio”, por parte de un artista con ideología nacional, y aprestar la forma que dote de unidad artística a la obra, gracias a dicha “conjetura”. Rodolfo Usigli, *Corona de sombra*, ed. cit., Escena IV del Acto III, pág. 55.

¹² *Ibidem*, Escena II, Acto III, pág. 51.

¹³ Veamos: “Maximiliano me parece, en suma, desprovisto de toda razón exterior para morir, excepto como gran liquidador del crimen cometido por Europa al pretender apoderarse de América. Y esto significa entonces que Maximiliano, príncipe europeo que no muere por su país natal, sino por México, se sale de la lógica elemental, y que su muerte hace de él un extraordinario, insubstituible elemento de composición para México...” Rodolfo Usigli, “Prólogo a *Corona de Sombra*”, cit., pág. 66.

¹⁴ “En cuanto a Carlota, no existe en la tragedia griega misma registro de un castigo semejante. Su caso se asemeja más al de Edipo, proporcionalmente, que a ningún otro. Un oráculo debe de haberle dicho: “Matarás a tu esposo; tu ambición sembrará el odio y la muerte en torno tuyo; tu vientre será infecundo, y sobrevivirás sesenta años a todo esto. El tiempo será tu castigo. ¿Sin objeto?”. Apreciemos el valor de esta pregunta final: ¿Sin objeto? Claramente, Usigli provee de un “fin” a esa aparente indeterminación incomprensible de la “realidad”. *Ibidem*, pág. 67.

¹⁵ *Juarez und Maximilian* fue escrita por Fran Werfel en 1924. Cito la edición argentina: Franz Werfel, *Juárez y Maximiliano*, Buenos Aires, Emecé, 1946. “Prólogo” de Jorge Luis Borges, págs. 7-10. La obra fue estrenada en 1932 con gran éxito en México. Usigli documenta que “alcanzó una permanencia de seis meses en cartelera” (*ibidem*, pág. 61).

¹⁶ Empero, Usigli es consciente de las virtudes dramáticas de Werfel: “Comprendiendo que no podría comprimir en su pieza todas las facetas del drama, redujo sus proporciones, y, dando prueba de gran habilidad y malicia teatral, logró que la figura de Juárez fuera el eje de todo, el centro del movimiento, sin aparecer una sola vez en escena” (ibídem, pág. 61). Borges sintetiza agudamente este aspecto teatral de la obra de Werfel: “En esa ocultación hay algo más que un hábil artificio dramático; Juárez es de algún modo la conciencia del triste emperador” (pág. 9).

¹⁷ Ibídem, pág. 13.

¹⁸ Escena III del Acto III, ibídem, pág. 53.

¹⁹ “Carlota es castigada por lo único irredimible: por el tiempo. Pero el tiempo, que es su castigo, se convierte al final en su perdón — prueba de perfección cíclica— puesto que antes de morir ella pudo saber, aunque sólo fuera en el fondo de su subconsciente, que el tiempo había segado a todos los héroes y a todos los villanos de la tragedia, y que el acto de Dios había borrado totalmente el acto del diablo”. Ibídem, pág. 73.

²⁰ Daniel Meyrán, hispanista francés especializado en la obra teatral de Rodolfo Usigli, ofrece estos datos: “Aprovecha (Usigli en 1944) su estancia en París para viajar a Londres y entrevistarse con el dramaturgo George Bernard Shaw a quien enseña su “pieza antihistórica” *Corona de sombra*, escrita en 1943 (...). De este encuentro, Usigli publicará “dos conversaciones”, particularmente interesantes para comprender su itinerario dramático”. También ofrece Meyrán los datos bibliográficos correspondientes: Rodolfo Usigli, “Dos conversaciones con George Bernard Shaw”, en *Conversaciones y encuentros*, México, Novarro, 1972, págs. 11-65. La información de todo ello consta en: Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, Madrid, Cátedra, 2004. Primera edición española independiente de la obra, a cargo de Daniel Meyrán. Cita en pág. 55 de su Introducción.

²¹ Vid. Mark S. Finch, “Rodolfo Usigli’s *Corona de sombra*, *Corona de fuego*, *Corona de luz*: The Mythopoesis of Antihistory”, *Romances Notes*, 22, núm. 2 (1981), págs. 151-54, y Ramón Layera, “Mecanismo de fabulación y mitificación de la historia en las ‘Comedias impolíticas’ y las *Coronas* de Rodolfo Usigli”, *Latin American Theatre Review*, 18, núm. 2 (prim. 1985), págs. 49-55.

²² El protagonista de la tragedia, el arquitecto Guillermo Estrada, de 42 años, espera que la muerte del presidente Carranza y la designación de su sucesor, De la Huerta, le devuelvan su dignidad personal y permitan que recupere el prestigio social y profesional perdidos, por culpa de la historia externa, pero también de la interior (la falta de amor que le profesa su esposa Marta y la conducta ensimismada de su hijo Daniel). En una conversación del acto III, llega a exclamar el personaje: “No pretendo culpar a nadie: quiero saber”. Esa necesidad de disipar la “niebla” de las sinrazones es la “conjetura” que aporta ahora Usigli para que los individuos puedan insertarse de manera plena en los avatares de la historia. Rodolfo Usigli, *El niño y la niebla* (1936), en *Teatro completo*, vol. I, México, F.C.E., 1963, págs. 442-492. Cita en pág. 483.

²³ Si bien no toda la crítica es unánime en considerar que los contenidos de la más famosa tragedia de Usigli sean los que contengan su “ideología política” más decantada. Ello, sin embargo, no nos interesa tanto como la vertiente de metamorfosis formal de los datos sociales que brinda la historia, desde la atalaya de la “conjetura” artística. V. G.: “When we are considering *El gesticulador* it is inappropriate for us to assume that the play is fully representative of Usigli’s political drama. In most respects it could be regarded as a transitional work...” Peter Beardsell, “Usigli’s political drama in perspective”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVI, number 3, July 1989, págs. 251-261.

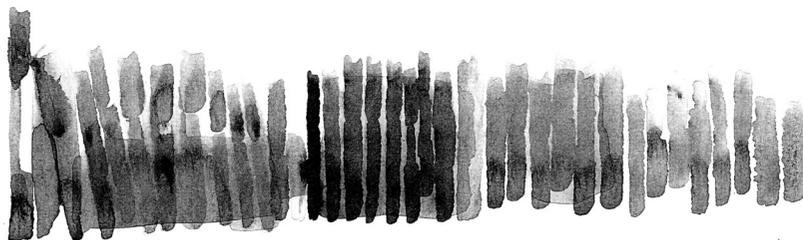
²⁴ Especialmente, el ya mencionado Daniel Meyrán, en su tesis *El discurso teatral de Rodolfo Usigli. Del signo al discurso*, México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (Citru), 1993, cap. “Función ideológica del autor: Pirandello y Usigli”, págs. 230-257.

²⁵ Así también lo establece Laura Rosana Scarano, en dos interesantes artículos: “Metateatro e identidad en *Save-rio*, *el cruel* de Roberto Arlt, y *El gesticulador* de Rodolfo Usigli”, *Alba de América* 6. 10-11 (1988), págs. 199-207, y “Correspondencias estructurales y semánticas entre *El gesticulador* y *Corona de sombra*”, *Latin American Theatre Review* 22.1 (1988), págs. 29-36.

²⁶ Y así, antes de acometer su última acción, donde volverá a manifestar su “gran locura”, se dirige Enrique IV a sus amigos concurrentes refiriéndoles una anécdota simbólica, y espetándoles sin ambages su moraleja: “Recuerdo un

cura (sin duda, irlandés), guapo, que dormía al sol, un día de noviembre, apoyado con el brazo al respaldo del asiento, en un jardín público, hundido en la dorada delicia de aquella tibieza que para él debía de ser casi estival. Se puede asegurar que en aquel momento ya no sabía que era cura, ni dónde estaba. Soñaba! Y quién sabe lo que soñaba! Pasó un granujilla, que había arrancado una flor con todo el tallo. Al pasar, le hizo cosquillas, aquí, en el cuello. Le vi abrir los ojos, sonriente, y toda la boca que se le reía con la risa feliz de su sueño, sin recuerdos. Pero en seguida volvió a ponerse rígido en su hábito de cura y volvió a sus ojos la misma seriedad que habéis visto en los míos, porque los curas irlandeses defienden la seriedad de su fe católica con el mismo derecho que yo los derechos sacrosantos de la monarquía hereditaria. Estoy curado, señores; porque sé, perfectamente, que aquí hago el loco; y lo hago tranquilo. Lo malo es para vosotros, que vivís vuestra locura sin saberla y sin verla”. Luigi Pirandello, *Enrique IV*, en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1958. Traducción de José Miguel Velloso. Cita del Acto III, págs. 188-189.

²⁷ Tras la famosa exclamación de Miguel: “La verdad!”, acota el dramaturgo: “Se cubre un momento la cara con las manos y parece que va a abandonarse, pero se yergue. Entonces toma, desesperado, su maleta. En la puerta se cerciora de que no queda nadie fuera. El sol es cegador. Miguel sale, huyendo de la sombra misma de César Rubio, que lo perseguirá toda su vida”. Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, ed. cit., pág. 211.



00-01

