

Teatro, símbolo y comunión: la poética de Rodolfo Usigli

Eduardo Thomas Doublé

Departamento de Literatura
Universidad de Chile

ABSTRACT

Rodolfo Usigli's dramatic poetics appear most often in the idea of the theater religious ritual, leading to the "communion" of community members. This postulate has greater significance if it is understood in the light of its points of contact with the proposals on artistic language formulated by contemporary thinkers, such as Paul Ricoeur and Gabriel Marcel. These very different authors agree on the discovery of art as a **language of faith**, which favors the revelation, through symbols, of the world's mysteries and possibilities.

Una de las perspectivas interesantes que abre el discurso artístico contemporáneo a los estudios especializados es la de sus dimensiones religiosas. No utilizo el término "religioso" en su acepción eclesial, sino en la más fundamental de iluminación y creación de vínculos humanos con el universo. No es difícil percibir en el discurso literario de nuestro siglo elementos lingüísticos y temáticos provenientes de fuentes textuales relacionadas con la religión. Me parece que su comprensión será siempre insuficiente si no contempla su función de marcas que señalan hacia el sentido religioso de apertura y religamiento del mundo que estas obras pretenden comunicar. Sería ocioso explayarse en esta idea que no creo provoque discusión, ya que no es ajena a la conciencia crítica actual. En Hispanoamérica esta función de la literatura aparece manifiesta en los principales poetas y narradores de siglo XX, incluidos los más meticulosamente agnósticos. Sin embargo, el género donde la conciencia de esta función está más claramente manifiesta es el teatral.

He dicho que no se me escapa que para muchos lo que señalo puede parecer obvio; precisamente por eso, porque se lo da por conocido, este rasgo de nuestro arte ha sido postergado o groseramente deformado, sin apreciar su riqueza.

Deseo examinar la forma como se manifiesta esta función religiosa en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Para no caer en generalidades que pueden conducir a peligrosas deformaciones de la realidad artística, me centraré en un autor y en una obra que, a mi modo de ver, presentan atributos especiales para un análisis de este tipo. El autor es el dramaturgo Rodolfo Usigli, considerado como uno de los iniciadores del drama contemporáneo en México y una de las figuras más interesantes del teatro de ese país. La obra es *Corona de luz* (1963), integrante de la trilogía titulada *Coronas*, conformada también por *Corona de sombra* y por *Corona de fuego*. Estas obras, junto con *El gesticulador*, son las más significativas de este dramaturgo.

Para un estudio con esta perspectiva, Rodolfo Usigli presenta la ventaja de haber explicitado su poética teatral en los ensayos que prologan sus dramas. Esta afirma enfáticamente el sentido religioso que posee todo arte dramático bien logrado.

La función del poeta, para este autor, es "interpretar con una verdad poética, superlativa por lo tanto, los sentimientos básicos de su pueblo, que son sus alimentos básicos". Esa verdad poética la encuentra en "los sueños más profundos de su pueblo".

Cuando la obra teatral satisface esta condición, entonces su sentido religioso se evidencia en la "comunidad espiritual" que produce sobre los espectadores. Usigli compara esta dimensión del hecho teatral con las condiciones que presenta el rito católico:

Todo espectador teatral, como todo feligrés, participa, y participa activamente hasta sacrificar su cuerpo en el olvido de la fatiga y hasta aplaudir para subrayar esa ilusión de realidad, ese estado particular de arrebato, de desprendimiento de sí mismo en que ha pasado dos horas y media sentado en una mala butaca, cuando la pieza que ha presenciado tiene ese sentido religioso, único, que puede suscitar la comunión. (Esto ocurre en los toros). Y donde quiera que hay comunión, sacrificio ritual, hay, en una sencilla palabra, misa. (p. 14)

Cuando el teatro está vivo, debe llevar al público a reencontrarse con el sentimiento y el sentido de la comunión. Esta nace de su carácter poético, que es en esencia una cierta índole de conocimiento. Afirma Usigli: *Se llama al dramaturgo poeta dramático por eso, porque parte en principio de la poética, que es el conocimiento del hombre, y la organiza sobre una arquitectura dramática, que resulta sólo del conocimiento del mundo (...)*

Concepto fundamental de esta idea teatral es el de fe. El espectador aprehende la verdad de lo que ve en el escenario mediante un proceso de fe, lo que le abre una realidad más amplia a su conciencia.

Función del teatro, en consecuencia, es apelar al sentimiento religioso del público, para recrear, como imágenes culturales superiores, los mitos que conforman su memoria colectiva.

La obra opera como un acto de fe del autor, que interpreta los mitos vitales de su sociedad, en los que reside su fe.

Usigli concibe al mito —basándose en Hegel— como la síntesis superior de un conflicto. Para él constituye una imagen que sintetiza las fuerzas históricas en conflicto, trascendiéndolas y abriendo a una nación nuevas posibilidades.

Cuando escribió *Corona de luz*, Rodolfo Usigli proyectó producir *Una pieza, una comedia más bien, en la que el público pueda comulgar a la vez en la fe, en la emoción y en la alegría*. El tema escogido —el de la Virgen de Guadalupe— le cautivó por su relevancia en todas las dimensiones de la historia y de la cultura mexicanas, donde, según sus palabras, la Virgen no constituye un objeto de reflexión sino de "respiración". Por sus implicancias religiosas, históricas, y políticas, tuvo la certeza de tener entre manos un tema superior, de incalculables posibilidades dramáticas.

El argumento de *Corona de luz* no solamente altera la versión oficial de los sucesos vinculados a la aparición de la Virgen de Guadalupe; también se aparta de la cronología histórica e incluye acontecimientos que nada tienen que ver con la historia objetiva. Esto, porque para Usigli lo fundamental es la creación dramática, y a sus exigencias somete todos los elementos que intervienen en la gestación de la obra, incluidos los históricos.

El primer acto de la comedia presenta al rey Carlos V cuando se dirige, en 1549, acompañado por su esposa Isabel de Portugal, de Salamanca a Cádiz, en su camino a ser coronado emperador del Sacro Imperio Romano. Su carroza sufre una avería y, mientras se la repara, se desvía por unas horas al monasterio de Yuste, donde el ambiente de beatitud y armonía lo inducen a apartarse junto con la reina para pasearse por los jardines. Hasta allí lo siguen y encuentran cuatro personajes para plantearle el problema de América, lo que hacen cada uno desde la perspectiva ideológica correspondiente a los sectores sociales de poder y pensamiento que representan. Estos personajes son un Ministro, un Cardenal, un soldado que desempeña el papel de emisario de las fuerzas españolas en México, y un fraile que, a su vez, hace de portavoz ante el rey de parte del obispo de México. Los mensajes y testimonios de estos personajes dan pie a una discusión en la cual los conflictos entre la empresa política y la religiosa en el Nuevo Mundo, y entre los procesos de conversión y de destrucción del indígena terminan por aparecer sin solución, quedando todos de acuerdo solamente en una idea que surge en un comentario de la reina: al indio y al imperio

español en América sólo puede salvarlos un milagro. Ya en soledad y bajo el influjo de la atmósfera del monasterio, inspirado por la devoción de la reina a la Virgen de Guadalupe de Extremadura, Carlos V concibe el proyecto de operar un milagro.

En el segundo acto el obispo de México —a cargo de una diócesis que aparece en construcción en la escena—, Juan de Zumárraga, terriblemente alterado, convoca a los más notables misioneros en tierra americana, para comunicarles su decisión de renunciar a la diócesis, a causa de una insólita orden del monarca, sobre la cual, además, desea consultarles. Les dice Fray Juan:

Me ha ordenado (Carlos V) que prepare un milagro (...) un falso milagro, un acto de herejía como ningún otro, un fraude contra la fe. Así ese seglar, ese jardinero venido de Murcia, tiene órdenes de hacer florecer rosales en un lugar yermo. Así, esa infeliz hermana clarisa, que oye voces y que tiene visiones y que está enferma o loca —Dios la ampare—, debe representar el papel de una Virgen, de una Virgen mexicana, morena de tez como el indio, y aparecerse en un día solemne a uno de estos pobres naturales y hacerle creer que es la Madre de Dios y de los indios... (p.164)

También expone el obispo a los misioneros que lo escuchan su interpretación de los efectos que tendrá la ejecución de las órdenes del rey, y que, según él, son los que la corona espera obtener, para favorecer su proyecto:

Para dar al fin al español el señorío definitivo, para privar a todas luces al indio de toda luz y de toda esperanza, para que el indio se someta si se le deja libre de adorar a una virgen suya. (p.162)

También desconfía el obispo de las intenciones de Carlos V respecto de la propia Iglesia, dado el contexto de escisión luterana en que ocurren estos acontecimientos:

... para soliviantar a la Iglesia Católica misma, pues mientras más crea el mexicano en una virgen india, más se apartará de la Iglesia de Cristo...

El plan de Carlos V es discutido por los misioneros, entre los cuales se encuentran el Padre Las Casas, Fray Bernardino de Sahagún, Pedro de Gante, Fray Martín de Valencia, Don Vasco de Quiroga y Fray Toribio de Benavente, llamado Motolinía. El diálogo entre los misioneros entrecruza diversas perspectivas provenientes del complejo momento cultural que viven, caracterizado por la convivencia entre la fe medieval, el erasmismo y el maquiavelismo, dentro de una crisis cultural y política. Sus distintos criterios, sin embargo, se pueden

sintetizar en dos: el rechazo a la herejía y al fraude que involucran las órdenes del monarca, por un lado; por otro, el rescate maquiavélico de las posibilidades enormes que descubren en el proyecto, dentro del terreno de la conversión y salvación del indígena. Desde esta perspectiva, concluyen, el milagro fabricado sería comparable por su intención, contenido y efectos, a un auto sacramental de alta efectividad escénica.

El tercer acto sucede la mañana del doce de diciembre de 1531. Cuatro indios acuden sucesivamente donde Juan de Zumárraga para contarle su encuentro con una señora que, apareciéndoseles individualmente a cada uno de ellos, en el mismo lugar, les dijo que deseaba que se le construyera un templo en el mismo lugar de su aparición. Fray Juan de Zumárraga recuerda entonces su reunión con los misioneros y el acuerdo adoptado, contra su opinión, de efectuar el falso milagro como un auto sacramental. Su investigación de los hechos contados por los indígenas lo conduce a interrogar al jardinero y a comprobar que efectivamente éste plantó rosas en el yermo escogido para la aparición, pero que también plantó algunas para cortejar a una india con la que tenía amores; también careó al cuarto indio, que hablaba bien el español, con la monja, pero aquél negó que ella fuera la misma señora que se le apareció. Fray Juan sospecha de una maniobra política de Hernán Cortés, probablemente de acuerdo con el rey, sospecha que se agudiza al aparecer un emisario del conquistador para anunciar su próxima visita. También piensa en un error de la monja en el lugar de la aparición y en la fecha, puesto que estaba planificada para el 31 de diciembre.

Fray Toribio de Benavente, el único de los misioneros que se encuentra en México en este acto, personaje en el que se representa la fe religiosa más profunda, se inclina a considerar la posibilidad del milagro; Fray Juan de Zumárraga en cambio, representa la voluntad de armonización entre fe y razón, rechaza violentamente lo que interpreta como un engaño con el que se pretende manipular políticamente a la Iglesia:

MOTOLINIA: Por favor, ódme. Lo habíamos fijado como auto sacramental a ruego mío, para el 31 de diciembre, fiesta de San Silvestre. Y en el Pedregal de San Angel, hacia el sur. (Nuevo gesto de Fray Juan). Permitted, todo está en vuestra minuta. Y la aparición ocurre el 12 de diciembre al pie del cerro Tepeyácatl, hacia el norte, en día no solemne. ¿Qué mayor claridad pedir?

FRAY JUAN: Ahora estoy seguro. Esas gentes han usado a otra, ni siquiera religiosa, pues no hay más, quizás a una india... Inhumana, sacrílega intriga, juego de Carlos V y de Cortés que habrá que denunciar.

Sin embargo, el sentido de la obra cambia en la escena final, cuando Fray

Juan sale al balcón a enfrentar a la multitud indígena enardecida, con la intención de denunciar el engaño:

MOTOLINIA: (Presta un momento el oído, sonríe): *Ya. Gritan. Fray Juan, tlamahuizolli, esto es, hecho sorprendente o suceso maravilloso.* (Fray Juan retrocede y se aparta del balcón llevándose las dos manos a la frente. La luz aumenta). *¿Qué os ocurre, Fray Juan?*

FRAY JUAN: (Después de agitar las manos un instante): *Carlos o no Carlos; Cortés o no Cortés, ahora lo veo todo como si mi cabeza se hubiera abierto en dos para dejar pasar la luz. Benavente.*

MOTOLINIA: *No os entiendo. Tampoco ahora.*

FRAY JUAN: *31 de diciembre, 12 de diciembre, ¿qué importa? Agencias humanas, ¿cómo funcionarían sin Dios? Como un gran golpe de la Cruz en el pecho siento algo, hermano, en esa nube de ruido que llega de la plaza.*

MOTOLINIA: *Os encarezco que os expliquéis.*

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

MOTOLINIA: *No estáis en vos.*

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

MOTOLINIA: *¿Ahora sí creéis en milagros?*

FRAY JUAN: *No hay más que uno, y ése lo palpo ahora. Mi razón me lo dice a gritos (...) Veo de pronto a este pueblo coronado de luz, de fe. Veo que la fe corre ya por todo México como un río sin riberas. Ese es el milagro, hermano. (p.221-224)*

Esta breve síntesis de la obra basta para percibir su actualización de la teoría del autor.

Una perspectiva posible para entender esta comedia es la que ofrece la

teoría de la metáfora, especialmente la desarrollada por Paul Ricoeur, en relación con la poética autorial ya expuesta.

La obra se basa en uno de los mitos centrales en la cultura mexicana, íntimamente ligado a los orígenes de esa nación y con plena vigencia en su existencia cotidiana. La estructura textual de esta obra es tal, que todos sus elementos se relacionan entre sí conformando a la Virgen de Guadalupe como una metáfora escénica de la identidad mexicana, identidad que aparece fundamentada en la fe. Los distintos niveles textuales de esta comedia: los espacios europeo y americano; el conflicto entre distintas formas de la fe y, por lo tanto, entre distintas concepciones de la verdad; la acción, que se configura como un proceso de gestación del mito; las estructuras de los personajes, que aparecen todos, cada uno en su sector social y cultural, viviendo procesos de pérdida y recuperación de la fe; las luces que, unidas a otros elementos escénicos se constituyen en metáforas de estados interiores existenciales de los personajes, todos estos elementos contribuyen a otorgar ese valor a la Virgen. Es esa imagen central, con ese valor simbólico, la que da su sentido a todos los elementos del texto y a la obra en su conjunto.

La construcción de la metáfora escénica, sin embargo, se realiza sobre la base de una acción desmitificadora de la historia oficial de la Virgen de Guadalupe. El proceso desmitificador opera a partir del efecto humorístico que se genera en la presentación de un relato de los acontecimientos vinculados a la aparición de la Virgen, plenamente racional y que contrasta con la versión oficial vigente.

El relato ofrecido por el drama de Usigli aproxima la historia de la Virgen a la sensibilidad racional moderna, puesto que lo priva de sus elementos maravillosos. Su sentido, con todo, es inseparable de la interrelación entre los dos relatos: el drama sólo se entiende por su referencia al relato primero, el original.

De todos modos, es evidente que la significación de la imagen de la Virgen en esta comedia no se agota en lo expuesto: la historia escenificada significa esa historia y también mucho más que esa historia. Su significado es inagotable —probablemente diría Ricoeur— en cuanto la compleja estructura escénica actualiza un símbolo riquísimo, identificado en sus formas arquetípicas a la historia de la humanidad y, en la cristiandad, a su tradición más importante. Esta imagen es reformulada en el drama para aprehender poéticamente el sentido esencial de la realidad americana.

La metáfora se construye, a mi juicio, sobre la contradicción de una Virgen falsa que, sin embargo, contiene un valor de verdad para los personajes. Esto hace que la Virgen se vaya configurando en el relato progresivamente como un ser que es al mismo tiempo él y otra cosa, que se trasciende a sí mismo, remitiendo a un sentido segundo inaprehensible e inagotable. Todos los

elementos del texto colaboran a este efecto. Vuelvo a recordar las luces deslumbrantes de la escena final, metáfora de la revelación, y a la misma figura de la Virgen en un manto indígena, que en la secuencia última es portada en la escena por uno de los indios, que lo extiende y presenta fugazmente, provocando el desmayo de la monja.

Basándome en Ricoeur —autor que recoge toda una tradición crítica sobre la metáfora—, propuse que el valor simbólico de la Virgen en *Corona de luz* se genera a partir de una impertinencia semántica en el texto que obliga al receptor a interpretar, sobre la base de dos relatos, dos interpretaciones de la historia que se superponen inextricablemente y que aparecen lógicamente incompatibles entre sí. La nueva interpretación, metafórica, se sustenta en un símbolo, como vimos, y surge como una revelación del infinito y maravilloso misterio del mundo. Por eso —y sigo apoyándome en Ricoeur, pero ahora mirando a la concepción del arte de Gabriel Marcel—, abre para el receptor e intérprete la dimensión de la **posibilidad**.

En *Corona de luz* la estructura metafórica conduce, a través del símbolo, al descubrimiento del mundo como misterio. Coinciden Usigli y Marcel en considerar al lenguaje artístico como una instancia de comunicación —fundada en el amor, para Gabriel Marcel; con finalidades de carácter ético, para el mexicano— que conduce a una relación de comunión con el otro— Marcel, claro, va más allá: en el arte auténtico y elevado, se percibe la armonía maravillosa de la comunión universal. De todos modos, es interesante y significativo lo que hay de coincidencia entre los dos autores.

Volviendo a Ricoeur, agregamos que el verdadero arte opera a través de la interpretación metafórica como revelación, instalando al receptor en el espacio de la preconcepción, devolviéndolo a la experiencia existencial ya olvidada del primer extenderse el mundo ante la humanidad.

En una frase: el lenguaje poético devuelve al hombre el conocimiento de su vínculo misterioso y profundo con el mundo; con ello, el respeto por el mundo.

La revelación que vive fray Juan al final de *Corona de luz*, es equivalente al efecto que el drama de Usigli pretende producir en el espectador.

La poética que analizamos en la obra de Usigli no es ajena al conjunto del teatro contemporáneo. Los mismos fundamentos, manifiestos de modo formalmente más evidente, se descubren en la producción de dramaturgos posteriores.

Obras que rescatan mitos fundacionales de la nacionalidad, dándoles un tratamiento muy semejante al que vimos en *Corona de luz*, son *Todos los gatos son pardos*, hermoso drama de Carlos Fuentes, en el que la figura de doña Marina, la lengua y amante de Hernán Cortés, se construye como un símbolo de valor equivalente al de la Virgen en *Corona de luz*; y también en *Lautaro*,

quizás la creación más bella de Isidora Aguirre, que hace de la figura mítica del héroe indígena un símbolo del mestizaje cultural en que se origina la cultura chilena.

Conviene recordar aquí la obra de Jorge Díaz, dramaturgo chileno que define con claridad su concepción teatral cuando afirma que con sus dramas desea "decir que no", lo cual significa en su caso:

Rechazar todo lo que nos impide acercarnos con respeto al misterio, a lo inexpresado, a la inefable dignidad del hombre, a la magia de su densidad, a los mundos desconocidos por todos e intuitos por pocos, acercarnos con respeto al nudo de lo inexpresable que es el corazón de los demás.

Esta proposición de Jorge Díaz sintetiza todo lo afirmado anteriormente y creo que puede ser asumida sin dificultades por cualquiera de los grandes escritores hispanoamericanos contemporáneos.

La idea de Rodolfo Usigli del teatro como rito que posibilita la "comunidad espiritual" de sus participantes, se enmarca en la concepción generalizada en Hispanoamérica del lenguaje poético como creador de espacios para la fe: recuperador de misterios; develador de sentidos; fundador de mundos y de ligamientos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Isidora: *Lautaro. Epopeya del pueblo mapuche*. Santiago, Editorial Nascimento, 1982.
- Díaz Jorge: *Teatro. Ceremonias de la soledad*. El Locutorio (contrapunto para dos voces cansadas). Mata a tu prójimo como a ti mismo. Ceremonia ortopédica. Santiago, Editorial Nascimento, 1978.
- El velero en la botella. El cepillo de dientes*. Santiago, Editorial Universitaria, 1973.
- Goodman, Nelson: *Los lenguajes del arte*. Aproximación a la teoría de los símbolos. Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Marcel, Gabriel: *Etre et avoir*. París, Editions Montaigne, 1935.
- Moeller, Charles: *Literatura del siglo XX y cristianismo*, t.IV. Editorial Gredos, 1968. El estudio sobre Gabriel Marcel.
- Monleón, José: *De una entrevista a Jorge Díaz*, en *Jorge Díaz*. Madrid, Taurus Ediciones, 1967.
- Ricoeur, Paul: *El lenguaje de la fe*. Buenos Aires, Ediciones Megápolis, 1977.
- La metáfora viva*. Buenos Aires, Ediciones Megápolis, 1977.
- Thomas Dublé Eduardo: *La poética teatral de Luis Alberto Heiremans*. Santiago, Red Internacional del Libro, 1992.
- Tilles, H.S. *Rodolfo Usigli's Concept of Dramatic Art*. Latin American Theatre Review 3/2, Spring, 1970.
- Usigli, Rodolfo: *Corona de Luz. La Virgen*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.