

LA OBRA DE RODOLFO USIGLI: UN MODELO DEL DRAMA GRECOLATINO EN EL TEATRO HISPANOAMERICANO DEL SIGLO XX

CAROLINA REAL TORRES

Universidad de La Laguna

0. A comienzos del siglo XX, en un momento de gran esplendor del teatro latinoamericano, aparece en escena probablemente el mejor dramaturgo mexicano del siglo, Rodolfo Usigli (1905-1979). Escritor autodidacta, moralista, conservador y misántropo, como ha sido calificado por la crítica, se considera padre del teatro nacional mexicano y el primero de una nueva generación de escritores que se caracterizan por adoptar una conciencia teatral de carácter urbano, centrada en la vida política y social del país. En este sentido, Usigli se define como un autor producto de su época, en la que el teatro, enormemente afectado por la nueva estructura social que siguió a la independencia, experimenta grandes cambios en su forma y contenido. Podría decirse que el teatro, entonces, más que entretener, busca comunicar¹.

1. Cfr. P. Beardsell, *A Theatre for Cannibals, Rodolfo Usigli and the Mexican Stage*, London and Toronto, Associated University Presses, 1992, págs. 13-16; F. Dauster, *Historia del teatro hispanoamericano. Siglos XIX y XX*, México, D.F., De Andrea, 1966; F. de Ita, «Un rostro para el teatro mexicano», en *Teatro mexicano contemporáneo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica - Quinto Centenario, 1991, pág. 30; M. Gálvez Acero, *El teatro hispanoamericano*, Madrid, Taurus - Alfaguara, 1988, pág. 98; A. Magaña Esquivel - R. Lamb, *Breve historia del teatro mexicano*, México, D.F., De Andrea, 1958, págs. 133-134; C. Solórzano, *Teatro latinoamericano del siglo XX*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961, págs. 51-52; A. Versényi, *El teatro en América Latina*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, págs. 92-93 y 138. Sobre los cambios sociales y su repercusión en el teatro: M. Hernández Sánchez-Barba, *Las tensiones históricas en Hispanoamérica en el siglo XX*, Madrid, Guadarrama, 1961; M. López Gallardo, *Economía y política en la historia de México*, México, D.F., El Caballito, S.A., 1972.

Usigli es uno de los autores que más han aportado a la enseñanza y la difusión de las artes escénicas. Fue profesor de Historia y Composición Dramática en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (México). En 1970 recibió el Premio América y, dos años después, el Premio Nacional de Letras. A pesar de que trabajó mayormente en solitario y no gustó de involucrarse en proyectos colectivos, estuvo en contacto con grandes figuras literarias de su tiempo, como José Vasconcelos, Alfonso Reyes Ochoa, Xavier Villarrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta, José Zapata Vela, etc., convirtiéndose en el más elocuente portavoz de este nuevo grupo de intelectuales con los que compartía el afán de concienciar al pueblo mexicano de su rica tradición cultural. Fue en 1928, con la formación del grupo Ulises, cuando se inició en México este movimiento de vanguardia y renovación teatral, en el que se desarrolla una importante labor de traducción de obras de autores contemporáneos como Henrik Ibsen, Bernard Shaw, August Strindberg, Antón Chéjov, etc., y del que, más tarde, surge el teatro universitario, con la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México. Gracias a la actividad conjunta de Usigli, Villarrutia, Novo y otros dramaturgos de la época, como Celestino Gorostiza, el teatro mexicano comenzó a adquirir una personalidad propia y a tratar problemas de la realidad mexicana. Después del Teatro de Ulises, el Grupo de Orientación (1932) es el primer teatro moderno experimental, a la vez que el mejor intento de crear una tradición teatral propiamente mexicana. Ambos grupos tenían un carácter fundamentalmente literario y procuraban introducir en los teatros latinoamericanos lo más avanzado de la cultura europea. Es éste el primer escenario al que suben las obras de Usigli, donde se pretendía experimentar nuevas formas teatrales a fin de crear una nueva dramaturgia mexicana o, como diría el propio autor, un teatro con identidad propia². Su participación en este proceso ha sido alabada por numerosos críticos que reconocen en su proyecto de mexicanizar todas las tradiciones escénicas el mayor impulso para el desarrollo y la profesionalización del teatro mexicano³.

1. La fuente de inspiración de Usigli era, sin lugar a dudas, el pueblo mexicano. Su teatro, rodeado siempre de una gran polémica, conforma un gran abanico de obras que constituyen un análisis de la realidad nacional, abarcando temas tan variados como la conquista y el segundo imperio, la revolución y las continuas luchas por el poder o la identidad del hombre mexicano. Con tan sólo veinte y cinco

2. El mismo Usigli declaraba en 1947: «He creado un teatro mexicano. En otras palabras, y con toda modestia, estoy seguro de que México empieza a existir de un modo redondo y crea su teatro propio a través de mí» («Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática», *Teatro completo*, vol. 3, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1979, pág. 497). Cfr. Beardsell, *op. cit.*, págs. 15-20; Dauster, *op. cit.*, págs. 58-59; Gálvez, *op. cit.*, págs. 88-102; M. Portal, *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, págs. 86-87; Versény II, *op. cit.*, págs. 172-173.

3. Cf. Ita, *op. cit.*, pág. 37; A. Magaña Esquivel, *Teatro mexicano del siglo XX*. Introducción al tomo 11, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1956, pág. XXII; J. B. Nomland, *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967, págs. 263-264; Solórzano, *op. cit.*, págs. 51 y 85; Versény I, *op. cit.*, pág. 189.

años escribe en francés su primera obra, *Quatre chemins* (1929), dando muestras de su precoz talento dramático. Con su trilogía *Coronas* realiza un recorrido histórico social sobre la formación de la nación mexicana: *Corona de sombra* (1943), centrada en el segundo imperio mexicano, relata los hechos que ocurrieron desde la subida al trono de Maximiliano (1864) hasta su ejecución por Juárez, y la posterior muerte de Carlota en el castillo de Bouchout (Bruselas) en 1927; *Corona de fuego* (1960), narra el enfrentamiento entre Cortés y los indios en 1525 con la ejecución de su monarca Cuauhtémoc; y, por último, *Corona de luz* (1964) versa sobre la supuesta aparición de la Virgen de Guadalupe en 1531.

El texto más representativo de su dramaturgia es, sin duda, *El gesticulador* (1937)⁴, obra censurada por el gobierno debido a su contenido descalificador del régimen revolucionario mexicano, pero considerada por la crítica como una de las obras modelo del teatro nacional. Su estreno despertó una gran polémica entre los intelectuales de la época, algunos de los cuales se negaron a asistir a su representación. Según palabras de Antonio Magaña Esquivel, *El gesticulador* supone «una sátira acerca de la política provinciana, acerca del fracaso como heroísmo»⁵, en este caso personificado en la figura de su protagonista, César Rubio, convertido en un falso héroe del pueblo mexicano.

El crimen como método y la muerte de los ideales políticos aparecen también en obras como *El presidente y el ideal* (1934) o *Medio tono* (1937). Esta última, tachada de inmoral por los conservadores, fue incluida en la lista de publicaciones prohibidas por la Iglesia.

Las obras de su última etapa son particularmente críticas, marcadas por el más duro sarcasmo como recurso para denunciar las injusticias políticas. Pertenecen a este período *La diadema* (1960), *Un navío cargado de...* (1966), *El encuentro* (1966), *El testamento y el viudo* (1966), *El gran circo del mundo* (1969), *Estreno en Broadway* (1969), *Los viejos* (1970), *Carta de amor* (1972), *El caso Flores* (1972), *Moralidad en dos actos y un interludio según «La vida es sueño»* (1972). Algunas permanecen aún sin estrenar, como *La mujer no hace milagros* (1939), *Las madres* (1949) o *¡Buenos días señor presidente!* (1972), su última obra. El resto de su producción sigue, en mayor o menor medida, la misma línea de denuncia política que sus obras anteriores: *El apóstol* (1930), *Falso drama* (1932), *Noche de estío* (1933), *La última puerta* (1934-35), *El niño y la niebla* (1936), *Estado de secreto* (1936), *Alceste* (1936), *Mientras amemos* (1937), *Otra primavera* (1938), *La mujer no hace milagros* (1939), *Aguas estancadas* (1939), *Vacaciones* (1940), *Sueño de día* (1940), *La familia cena en casa* (1949), *Dios, batidillo y la mujer* (1943), *Vacaciones II* (1945), *La función de despedida* (1949), *Los fugitivos* (1950), *Jano es una muchacha* (1952), *Un día de estos* (1953), *La exposición* (1955).

4. Escrita en 1937, se publica por primera vez en 1943 con el subtítulo de «Pieza para demagogos en tres actos», con un «Epílogo sobre la hipocresía del mexicano» y un «Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática». Se estrena en México en 1947. Traducida a varios idiomas, es la obra más exitosa de Usigli. Fue televisada bajo el título *Another Caesar* por Studio One (Nueva York, 1953), y en España fue representada por Los Juglares en diciembre de 1958. Cfr. Beardsell, *op. cit.*, págs. 58-64.

5. *Teatro mexicano del siglo...*, *op. cit.*, pág. XXIV. Cfr. Ita, *op. cit.*, pág. 39.

Además de sus obras teatrales, Usigli nos ha dejado una novela, *Ensayo de un crimen* (1944), con la que inaugura el género policíaco en México, y dos poemarios: *Conversación desesperada* (1938) y *Tiempo y memoria en conversación desesperada* (Poesía 1923-1974) [1981].

En el terreno de la teoría debemos destacar varios ensayos donde desarrolla sus principales ideas sobre crítica teatral, como *México en el teatro* (1932), obra de juventud que puede considerarse la primera historia del teatro mexicano⁶, *Caminos del teatro en México* (1933), *Anatomía del teatro* (1939), *Itinerario del autor dramático* (1940), *Primer ensayo hacia una tragedia mexicana* (1950), *Ideas sobre el teatro* (1969) y *Conversaciones y encuentros* (1974); todas ellas piezas que a la postre serían fundamentales en la enseñanza del teatro en México.

Su proyecto de nacionalización de la tragedia se hace evidente a lo largo de su obra, en particular en su *Primer ensayo hacia una tragedia mexicana* (1950), donde se muestra consciente de la tradición del drama histórico y llega a la conclusión de que en sus orígenes se encuentra como personaje supremo el dolor humano: «como los griegos —escribe Usigli— tenemos un gran pasado de sufrimiento y de tortura que se ha limitado a transformarse y que transformado es siempre nuestro presente»⁷. Su indagación en el pasado para conocer las claves de la identidad nacional le lleva a reconocer en más de un pasaje que el protagonista de todas sus piezas teatrales no es otro que el propio teatro mexicano. El mismo Usigli declara a continuación: «No ha habido en mis sueños o en mis realizaciones dramáticas, más que un solo héroe, un solo personaje central, un centro de equilibrio y de la vida. Quiero decir, un teatro mexicano». Tras esta mirada retrospectiva hacia los clásicos descubrimos a un autor firmemente convencido de que la tragedia griega podría resucitarse en México, un país que poseía un material mítico e histórico comparable al de la Antigüedad clásica. Así pues, la teoría dramática de Usigli refleja claramente su conocimiento de los clásicos grecolatinos y su obra, en general, está impregnada de numerosas referencias a la Antigüedad clásica. En este sentido, nos proponemos analizar esta influencia en algunas de sus obras más representativas.

2. Las reminiscencias del teatro griego en la obra de Usigli constituyen un aspecto de su obra que merece ser estudiado, en especial la recurrencia a ciertos temas y el manejo de los procedimientos técnicos más característicos de la tragedia griega. La defensa que hace en sus Prólogos referente a la rigurosidad de su tratamiento del género clásico obedece, ni más ni menos, a su deseo de elevar el estatus del teatro mexicano a un nivel similar al del teatro griego⁸.

Siguiendo el ejemplo de otros autores contemporáneos, en especial Bernard Shaw, a quien admiraba profundamente, Usigli escribe extensos prólogos y epílogos en los que imprime toda una serie de ideas y conjeturas que componen su teoría tea-

6. Cfr. Beardsell, *op. cit.*, pág. 17.

7. R. Usigli, «Primer ensayo hacia una tragedia mexicana», *Cuadernos Americanos* IX, n.º 4 (julio-agosto, 1950) 102.

8. Cfr. Beardsell, *op. cit.*, págs. 21-26 y 190.

tral⁹. Sírvanos de ejemplo el inicio de su prólogo a *Corona de sombra*: «Debo empezar por decir que la pieza que ofrezco ahora tiene un carácter decididamente antihistórico. Es hija de un impulso [...] Mi impulso obedeció quizá a una conciencia puramente poética [...] Hay muchas cosas que poner en su punto, y la poesía es probablemente lo único que puede hacerlo». La creencia de que el teatro no representaba una realidad, sino una versión poética de la misma, posibilitaba la presencia de distintos grados de exageración y fantasía en sus obras. Es la libertad de la que hablaba Aristóteles resumida en las palabras del autor cuando afirma que el teatro debe ser «una forma reconcentrada, poética de la verdad» (TC 3, pág. 297)¹⁰. La modificación de temas históricos para satisfacer los criterios poéticos o dramáticos será una constante a lo largo de su obra¹¹.

Usigli pensaba que el teatro mexicano carecía de una visión actual y crítica del pasado, función que en *Corona de sombra* cumple el personaje de Erasmo Ramírez, encarnando a un historiador que «busca en el presente la razón del pasado». Asistimos a una dislocación espacio-temporal: la historia entendida como un espacio o realidad en la que convergen múltiples interpretaciones que se oponen. No es casual, por tanto, que sea un historiador el conductor de esta historia. El tema era popularmente conocido, él mismo lo había escuchado de labios de su madre. La historia de la pareja imperial, Maximiliano y Carlota, era un tema que fascinaba tanto a Usigli, que veía en ellos a dos héroes románticos, lo mismo que al resto de los mexicanos, quienes con el tiempo los convirtieron en una leyenda¹². Usigli se propone esclarecer

un tema encadenado por innumerables grilletes históricos», y para ello, en dicha obra, subtitulada pieza *antihistórica*, incurre en una serie de anacronismos «deliberados» en la idea de que «el poeta no es el esclavo, sino el intérprete del acontecimiento histórico»¹³.

9. Cfr. J. Gates, «Usigli as Seen in his Prefaces and Epilogues», *Hispania* XXXIII, 4 (diciembre, 1954) 432-439.

10. Para las referencias a las obras de Usigli recogidas en *Teatro completo*, 3 vols. México, D.F., Fondo de Cultura económica, [vol.1] 1963, [vol. 2] 1966, [vol. 3] 1979, utilizaremos las siglas TC y, a continuación, el número del volumen.

11. Cfr. Beardsell, *op. cit.*, págs. 22-23.

12. Cfr. Beardsell, *op. cit.*, págs. 163-169; F. Chevalier, «El modelo mexicano de revolución», en *Cuadernos Americanos* 1, año XXXVI (1977) 174. Sirvan de ejemplo las palabras de Usigli en el Prólogo: «Pertenecen al siglo XIX, heroico entre todos por su magnífica actitud de entusiasmo, desinterés, heroísmo y desesperación ante la vida. Son figuras esencialmente románticas y pertenecen a la familia del gran Napoleón, de Lamartine, de Dumas y de Víctor Hugo, de Musset y de Wether. Maximiliano mismo, Wether de otra Carlota, es el suicida magnífico de su siglo».

13. TC 3, pág. 625. Hallamos anacronismos tales como el hecho de que Pío IX aún no había sido nombrado Papa, el falso enfrentamiento de Maximiliano y el general francés Francisco Bazaine, quien estaba al mando de las tropas instaladas en México, las verdaderas razones de la abdicación del monarca, el hecho de que las tres entrevistas que Carlota mantuvo con Napoleón quedaran reducidas a una, etc.

He aquí la explicación que nos ofrece en el Prólogo sobre estos dos personajes dignos de una tragedia griega:

El punto que me interesa establecer es el de la originalidad de Maximiliano y Carlota, y su relación con el sentido de la tragedia. Sus principales elementos son el complejo de ambición de Carlota y el complejo de amor de Maximiliano. Porque está fuera de duda que Maximiliano obedecía ante todo por amor por Carlota. Un sentimiento al que la esterilidad acabó de prestar la forma de la desesperación y el sacrificio. [...] Son víctimas de sus respectivas pasiones personales y, por otra parte, son víctimas de Europa [...] Maximiliano muere a manos de sus súbditos, sujetos o no. Pero al contrario de ellos, muere —y muere valientemente— en un país que no es el suyo, por un país en el que tiene raíces aparentes (*ibid.*).

Esta visión romántica de los protagonistas responde a una interpretación personal de la historia, en la que, además, asistimos a una mexicanización del personaje a medida que avanza su reinado. La cuestión la resuelve el propio Usigli en unas pocas palabras: «en México todo se mexicaniza, incluso un Hamburgo...». En cuanto a Carlota —continúa Usigli—:

no existe en la tragedia griega misma un registro de un castigo semejante. Su caso se asemeja más al de Edipo, proporcionalmente, que a ningún otro. Un oráculo debe 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 [...] La supervivencia física de Carlota, tramada de momentos de demencia, de accesos de cólera en los que destruía pinturas famosas y jarrones de China o de Sevres, y de etapas de angustiosa lucidez, en las que escribía cartas, le da un sello de originalidad absoluta. Iría yo más lejos, y llegaría a decir que Edipo se arranca los ojos y que Carlota se arranca la razón (*ibid.*, pág. 629).

Vemos cómo el tratamiento dramático de los personajes se desarrolla conforme a las leyes clásicas de la tragedia, una mujer que, en castigo de su ambición, ve frustrados sus sueños de grandeza y se ve privada de la razón, y un hombre que muere por un país que no es el suyo, cuyo espíritu de resignación y sacrificio lo convierten en una figura heroica: «Estoy clavado en esta tierra [...]» —exclama Maximiliano— «Mejor morir en México que vivir en Europa como un archiduque de Strauss» (TC 2, pág. 186).

Otro personaje ideal para representar una tragedia es Cuauhtémoc, el héroe sobre cuya muerte versa *Corona de Fuego* (1960). Esta segunda parte de su trilogía constituye su mayor esfuerzo por escribir una tragedia griega¹⁴. La ejecución de Cuau-

14. Cfr. Beardsell, *op. cit.*, págs. 187-188: «It is not difficult to see that in *Corona de fuego* Usigli made strenuous efforts to construct a tragedy reminiscent of Aeschylus, Sophocles, and Euripides. In the first place, his play is —to borrow words from Aristotle's *Poetics*— the imitation of an action that is serious and also, having magnitude, complete in itself [...] Aristotle's principles of ethos and *dianoia*

htémoc representa la aniquilación de toda la raza azteca y su cultura, es decir, simboliza la destrucción de la humanidad en su eterna batalla con los dioses, elemento fundamental de la tragedia¹⁵. Asimismo, Cuauhtémoc se revela como un auténtico héroe cuando con valentía enfrenta su muerte por su pueblo. También aquí el tiempo histórico se altera en favor de los recursos escénicos al concentrar la acción en un solo día. Por otro lado, la decisión de Usigli de escribir una tragedia en verso —o, como él la denomina, «Primer esquema para una tragedia antihistórica americana»— deja claro su interés por dignificar la cultura indígena.

La muerte de Cuahutémoc y la aparición de la Virgen de Guadalupe son los ejes de la trama de *Corona de luz* (1964), cuya estructura recuerda igualmente las tragedias griegas: un coro formado por españoles, que se expresa en versos rimados de doce sílabas, enfrentado con un coro de mexicanos, que lo hace en versos blancos, simboliza los problemas de comunicación entre ambos bandos¹⁶. Una vez más, advertimos la presencia de anacronismos históricos cuando el autor convierte las cuatro apariciones de la Virgen al indio Juan Diego en cuatro personajes, de modo que la entrada en escena de cada uno de los indios logra una gradación que aumenta la tensión entre el público¹⁷. El motivo de la Virgen refleja claramente una mezcla de actividad religiosa y militar, pero es, ante todo, un fenómeno indicador del nacionalismo mexicano. Su supuesto milagro, que Usigli deja sin resolver, se presenta como un caso más en que es difícil separar la realidad y la ficción.

En resumen, la trilogía de *Corona*, escrita a la manera griega, constituye una defensa de la nación mexicana en torno a tres momentos históricos importantes, como afirma el autor, «fundamentales para el destino, no ya de México, sino del Continente» (TC 3, pág. 673).

Otro momento histórico de gran relevancia para el pueblo mexicano fueron los acontecimientos posteriores a la Revolución de 1911, época en que se desarrolla la trama de *El gesticulador*, su obra maestra. El tema central de la pieza es básicamente la hipocresía del hombre mexicano y su sentido de inferioridad, dos aspectos de la sociedad mexicana duramente criticados por Usigli, en cuyas páginas leemos: «Dondequiera encuentras impostores, impersonadores, simuladores, asesinos disfrazados de héroes, burgueses disfrazados de líderes, ladrones disfrazados de diputados, ministros disfrazados de sabios, caciques disfrazados de demócratas, charlatanes disfrazados de licenciados, demagogos disfrazados de hombres» (TC 1, pág. 782). El tema del engaño en la persona del profesor César Rubio, un personaje que

are also fulfilled, for the characters have great decisions to make [...] and the capacity to express the thoughts that are fitting to be said in the situation».

15. Vid. Argumentación teórica del autor en TC 3, pág. 793. Los versos «Ésta no es una guerra entre los hombres / sino mortal batalla entre los dioses» (TC 2, pág. 97) aluden, en la opinión de Beardsell (*Op. cit.*, pág. 188), a una lucha «between the Indian gods and the Christian God, with men as pawns in their game».

16. Cfr. Beardsell, *op. cit.*, pág. 190.

17. Cfr. P. Beardsell, «Los niveles de la verdad en Corona de luz de Rodolfo Usigli», *Anales de Literatura hispanoamericana*, 12, Madrid, Universidad Complutense (1983) 18.

inventa un pasado heroico que no le pertenece, simboliza el afán del hombre mexicano de superar su mediocridad¹⁸. Aprovechando la confusión que se produce entre este profesor de Universidad expulsado, y que va a vivir a un pueblo del norte de México, y un revolucionario del mismo nombre, nacido también allí y desaparecido años atrás, Usigli nos muestra el cuadro de una sociedad hipócrita, carente de identidad, que distorsiona su propia historia nacional. «La historia no es más que un sueño» —dice César Rubio— «Los que la hicieron soñaron con cosas que no se realizaron; los que la estudian sueñan con cosas pasadas; los que la enseñan sueñan que poseen la verdad y que la entregan» (TC 1, pág. 746). No se trata tanto de revelar la verdad como de cuestionar el concepto de realidad en que se basa la versión oficial de la historia. «La verdad es sólo relativa». En este sentido, la interpretación que hace el autor se constituye en documento histórico; en otras palabras, el engaño del protagonista logra cambiar la versión de los acontecimientos.

Con la aparición del asesino de aquel célebre revolucionario, político que no duda en matar a quien se interpone en su carrera, queda patente el terrible juego de unos ideales políticos al servicio del poder. Usigli, haciendo uso de la ironía trágica, denuncia un rasgo típico de la esencia mexicana como es la creación de falsos ídolos: «¡No se puede luchar contra la credulidad de un pueblo entero!» (TC 3, pág. 801) —son las palabras del asesino, el general Navarro—. Éste es el verdadero demagogo al que hace referencia el subtítulo de la obra, un personaje que, mediante el arte de la persuasión, hace de su opinión una verdad generalizada¹⁹. Una vez más, la mentira se convierte en un juego trágico, pues será la mentira la que llevará al humilde profesor a morir como un héroe revolucionario, convirtiéndolo en un símbolo de la nación mexicana, lo que hace de él un verdadero héroe trágico²⁰.

18. Cfr. Sobre el complejo de inferioridad que se esconde bajo la reivindicación de los rasgos esenciales del pueblo mexicano: A. Carpentier, «América Latina en los conflictos de coordenadas históricas y su repercusión en la música», en *América Latina y su música*, México, D.F., Siglo XXI Editores, 1977, pág. 15: «En el criollo americano se manifiesta, desde muy temprano, una doble preocupación: la de definirse a sí mismo, la de afirmar su carácter en realizaciones que reflejen su particular idiosincrasia, y la de demostrarse a sí mismo y de demostrar a los demás que no por ser criollo ignora lo que ocurre en el resto del mundo, ni que por vivir lejos de grandes centros intelectuales y artísticos carece de información o es incapaz de entender y utilizar las técnicas que en otro lugar están dando excelentes frutos. De ahí su anhelo de *estar al día*». Cfr. Solórzano, *op. cit.*, pág. 53.

19. «De la revolución podría decirse también, que si no hubiera existido nunca, sería necesario inventarla, por su valor de tránsito. Pero en principio es lo mismo que toda idea política: una aspiración hacia la verdad. Por lo tanto, una mentira individual que pretende volverse colectiva para hacerse verdadera. A la gran mentira colectiva de todos los tiempos —la esperanza— se suma entonces en los caminos de la revolución un procedimiento destinado a inflarla, a decorar y a publicar las mentiras individuales. Este procedimiento es viejo y sus raíces se hunden en la antigüedad griega. Me refiero a la demagogia... La demagogia no es otra cosa que la hipocresía mexicana sistematizada en política» (TC 3, pág. 461). Cfr. Beardsell, *art. cit.*, pág. 21: «La preocupación más obvia de Usigli en la pieza es [...] con un tipo de falsedad en particular: la presencia de *gesticuladores* por toda la sociedad mexicana». Cfr. J. W. Kronik, «Usigli's *El gesticulador* and the Fiction of Truth», *Latin American Theatre Review* 11 (1977) 5 y 14.

20. Cf. Beardsell, *op. cit.*, págs. 77-78; R. Layera, «Mecanismos de fabulación y mitificación de la historia en las comedias impolíticas y las *Coronas* de Rodolfo Usigli», *Latin American Theatre Review* 18, n.º 2 (1985) 49-56; A. de SAZ, *Teatro social hispanoamericano*, Barcelona, Labor, 1967, pág. 37.

3. Tanto en *El gesticulador* como en las tres *Coronas* hemos visto temas como la relatividad de la verdad, el carácter intemporal de la historia, la mitificación de héroes, etc., todos ellos originales del teatro grecolatino. En este sentido, podemos apreciar el esfuerzo de Usigli por conectar la experiencia teatral mexicana con la tradición clásica. Las continuas referencias a la mitología, así como el empleo de recursos propios de la tragedia griega, dotan a su obra de un carácter universal. Podemos decir que en Usigli los mitos se erigen en testigos de una realidad viva de la herencia común. Al volver su mirada hacia nuestro pasado, Usigli, de alguna manera, ha ligado su trabajo con una tradición teatral más amplia y rica, donde su obra sigue brillando con luz propia.