

Correspondencias estructurales y semánticas entre *El gesticulador* y *Corona de sombra*

Laura Rosana Scarano

Las correspondencias estructurales y semánticas entre *El gesticulador* (1937) y *Corona de sombra* (1943) de Rodolfo Usigli son numerosas y legitiman una aproximación comparativa que las confronte e indague la visión integral del autor acerca de la materia dramática y del acontecer histórico e ideológico. Desde el punto de vista estructural analizaremos la dimensión tempo-espacial, el tratamiento de los personajes y el desarrollo del conflicto dramático. Desde el punto de vista de la significación total de la obra intentaremos esbozar los puntos de contacto relevantes: la concepción de la historia y el proceso de poetización, la reflexión sobre el acontecer político de México, el conflicto de la doble identidad y la búsqueda de autenticidad, el plano metateatral y la utilización de algunos símbolos claves.

Las dos obras presentan un juego temporal similar. *El gesticulador* se sitúa en un presente histórico (posterior a la fase armada de la revolución mexicana), que corresponde al presente del personaje central de César Rubio, profesor de historia. La dimensión del pasado tiene una doble faz: la del pasado inmediato del personaje, en su cátedra universitaria en la ciudad de México, que ha abandonado en busca de una modificación cualitativa de su condición profesional, existencial y familiar; la del pasado remoto de la revolución mexicana, centrada en las circunstancias de la muerte del caudillo homónimo César Rubio. Este último pasado está incluido en la narración retrospectiva de la emboscada al general Rubio que, con diversos finales, narra el profesor Rubio al profesor Bolton, también de historia de la revolución mexicana, que llega a su casa buscando datos del legendario y olvidado general (Acto I). El presente del profesor Rubio se bifurca en la asunción de una identidad dual, al encarnar voluntariamente al héroe muerto a partir de la fabulación y poetización de la historia real. La dimensión futura de César Rubio le pertenece al general y está concentrada en las alternativas de su posible elección como

gobernador, trucas por su asesinato (Acto III). Navarro, su antagonista y agente ideológico de su muerte, representa la corrupción de los ideales revolucionarios, y en sus manos, finalmente, se concentra el poder político al final de la pieza (en una clara referencia al presente histórico de México).

En *Corona de sombra* la acción se abre con un presente histórico (19 de enero de 1927) que corresponde al gobierno corrupto de Plutarco Elías Calles,¹ y en el cual se ubica la acción dramática, con la llegada al castillo de Bruselas del profesor de historia Erasmo Ramírez, que desea visitar a la emperatriz Carlota, envejecida y demente. Las inmersiones en el pasado se dan en forma de recuerdos escenificados en varias direcciones: hacia 1864 (9 de abril) en Miramar donde Carlota y Maximiliano preparan su viaje a México; y en Chapultepec (12 de junio) con la llegada de ambos y la inauguración del imperio (Acto I); hacia 1865 y 1866 con las alternativas del resquebrajamiento del poder imperial (en el Salón del Consejo y en el Boudoir de Carlota en Chapultepec) y con el viaje a Europa de Carlota para entrevistarse con Napoleón y el Papa (Palacio de St. Cloud y Vaticano) (Acto II); y, finalmente, a junio de 1867 en la celda de Maximiliano (convento de Capuchinas), cuyo fusilamiento constituye la caída definitiva del Imperio (Acto III). La obra se cierra con un regreso al presente de Erasmo y Carlota. La dimensión futura reside en la búsqueda de un sentido del pasado que explique el presente e ilumine el porvenir de México, por parte de Erasmo.

Vemos pues que en ambas piezas el tiempo despliega su triple dimensión y está problematizado, ya que no se trata de un suceder lineal sino encadenado, donde el pasado se superpone con el presente, se cristaliza e influye sobre él, modificándose y modificándolo. La historia pasada es revalorizada y enaltecida (los ideales revolucionarios del general Rubio, el sueño imperial de Maximiliano) frente a un presente político corrupto (Navarro y Plutarco Elías Calles respectivamente) y a un presente existencial suspendido y en espera de resolución (la búsqueda de identidad de César Rubio y su posterior iluminación, la búsqueda de Erasmo y su hallazgo al final de la obra).

Las dos piezas se abren con una búsqueda de "la verdad" por parte de dos profesores de historia de México, Bolton y Erasmo, pero que definen tal verdad no en términos de un acontecer mecanicista, ya que rechazan la versión oficial y científica de la historia: ambos buscan una verdad mítica con una lógica poética.² El personaje central en las dos obras arriba a una epifánica iluminación sobre su verdadero ser, antes de la muerte: César Rubio descubre que él es el héroe de la revolución y su ser anterior una impostura (796), Maximiliano ama a México y muere por él sin sentirse ni ser ya extranjero (125). Estas muertes "heroicas" confirman sus estaturas míticas³ y en

ambos se pueden advertir los hitos relevantes de la trayectoria vital del héroe mítico:⁴

1-El viaje: César viaja de México a su ciudad natal, Maximiliano de Bruselas a México, ambos en busca de otro modo de vida, otra existencia que les revele su verdad, un renacimiento sustancial.⁵

2-Las pruebas iniciáticas: ambos deben superar obstáculos en la consecución del ser, deben enfrentarse a un antagonista que en las dos piezas representa la corrupción humana y política, la violencia del más fuerte. Navarro, asesino del primer César Rubio, demagogo y corrupto, se enfrenta con César con el intento de desenmascarar su farsa de caudillo revolucionario y, finalmente, es agente intelectual de su muerte (como lo fue materialmente del general en la emboscada). El mariscal Bazaine, representante armado de Napoleón también se enfrenta Maximiliano y le critica sus ideales pacifistas y humanitarios, y con el retiro de sus tropas (apoyo militar) desencadena la caída del imperio y el consecuente fusilamiento de Maximiliano.

3-La transfiguración: es la culminación de ese movimiento inicial de búsqueda de la verdad que se da en ambos personajes en la asunción de su verdadero ser. Corresponde a lo que Daniel Zalacaín denomina "el estadio de la transformación óptica que deviene en el nuevo hombre" (35): el caudillo en el profesor Rubio, el mexicano en Maximiliano.

4-La muerte redentora: en ambos con perfiles mesiánicos, estas muertes involuntarias inciden en el acontecer histórico y representan la consagración a determinados ideales colectivos: César Rubio, los revolucionarios traicionados por la corrupción política imperante; la raza "cósmica" (126) y la síntesis étnica del mestizaje en la utopía de Maximiliano.

Ambos personajes están inmersos en una situación familiar ambigua: los reproches de los hijos de César y la ambivalencia de su esposa, Elena, refuerzan el conflicto de identidad del personaje y desencadenan sus acciones posteriores y la asunción de un ser opuesto al suyo, el del general. Maximiliano, enfrentado a la ambición desmedida de Carlota, vacila entre su propia naturaleza pacifista y la alucinación del poder que le presenta su esposa. También ambos personajes, antes de morir manifiestan su preocupación por su descendencia: César inquieto por el hijo rebelde que busca una verdad absoluta inexistente, Maximiliano con la carta final a su hijo no nacido desde la cárcel (124).

Otra interesante correspondencia es la figura del héroe revolucionario. Las circunstancias vitales del coronel César Rubio pueden conectarse con las de Benito Juárez de *Corona de sombra*, quien si bien no aparece en escena, es aclamado por la multitud y su nombre despierta fatales resonancias en Carlota. Ambos personajes son hom-

bres de provincia y solamente se corporizan en el escenario a través de otro personaje, en ambos casos un profesor de historia de México, César Rubio y Erasmo Ramírez. En el primer caso por el recurso de sustitución de identidad apoyado en el nombre homónimo, en el segundo caso por los rasgos faciales de la máscara de indio zapoteca que lleva Erasmo, la vestimenta anacrónica y el equívoco (no corregido hasta el final de la pieza) en que cae Carlota al confundirlo con el caudillo Juárez.⁶

Las dos piezas presentan dos niveles de realidad: uno actual y presente (el de los profesores de historia en un México cotidiano) y otro hiperreal, magnificado hasta niveles míticos y heroicos (los líderes revolucionarios y los emperadores de un México histórico). Los personajes se mueven en distintos ámbitos acumulativamente: individual, familiar, local, nacional (con proyección universal por el doble espacio americano-europeo en la segunda pieza). El tiempo se problematiza y su transcurso no es lineal ni lógico, sino paradójico y simbólico. El personaje central es heroico y realiza un itinerario común de viaje, pruebas, transfiguración y muerte.

A partir de la temática de la búsqueda de la verdad que abre ambas obras, Usigli manipula la crónica histórica oficial de acuerdo a una perspectiva poética y metafórica de los hechos, encuadrada en la filosofía de la historia de Hegel y Nietzsche.⁷ La "reinterpretación" de la historia por parte del poeta (con evidentes propósitos épico-didácticos)⁸ está encarnada en los dos profesores de historia: César conoce los hechos pero los reelabora de acuerdo a las necesidades existenciales propias (su verdad personal) y colectivas (la verdad de los ideales revolucionarios); el presente necesitaba una modificación del pasado para asegurar un futuro mejor, por eso el general no muere en la emboscada, sino que escondido tras la máscara de un oscuro profesor de historia, reaparece como un héroe para morir por sus ideales como líder mesiánico. Erasmo conoce la superficie histórica de la muerte de Maximiliano y la locura de Carlota, pero busca en la reactualización de aquel tiempo clausurado la clave del devenir histórico de México y de su futuro. La historia se modifica y la memoria de Carlota ilumina ese pasado, otorgando sentido al conjunto histórico-político de México. La muerte de Maximiliano representó un sacrificio redentor que posibilitó la independencia de México y evitó la muerte de Juárez. "Decid a Maximiliano de Habsburgo que México consumó su independencia en 1867 gracias a él (. . .). Si el Emperador no se hubiera interpuesto, Juárez habría muerto antes de tiempo, a manos de otro mexicano" (130).

La doble identidad con la consecuente iluminación del verdadero ser del hombre también aparece en ambas obras.⁹ César Rubio descubre su verdadero rostro en la aparente máscara que asume y la

experiencia de "la gesticulación" representa un proceso de aprendizaje, que le muestra su verdad interior: ". . . el muerto no es César Rubio, sino yo, el que era yo . . . ya me he vuelto verdadero" (796). Maximiliano, luego de un aprendizaje que lo ha llevado a perder a su esposa y su corona imperial, la posibilidad de un hijo y el utópico sueño de un reino perfecto, descubre que su verdadero ser nació en México. En ambos personajes, la muerte es el último acto de existencia que configura definitivamente al ser: (dice Maximiliano) "La muerte es la única que da su forma verdadera a las cosas" (126). Su serena afirmación de "Voy a morir por México" es la imagen paradigmática de su vida, el cumplimiento de su auténtico destino en una muerte definida como "cima del amor y coronación de la vida" (124).

Esta doble identidad tiene un correlato emblemático directo en el retrato del general desplegado sobre el escenario durante el III Acto de *El gesticulador* (785), y en la máscara de indio zapoteca que lleva Erasmo (26). Pero además este juego especular se constituye en elemento central en la primera pieza, donde el nivel metateatral consiste en una representación escénica inserta en la pieza misma: el teatro dentro del teatro, por el cual el profesor asumirá el personaje de general. Por añadidura, las alternativas de la creación de la ficción por parte de César y Bolton en sus papeles de autor y receptor (o coautor del desenlace poético y anti-histórico de la leyenda del caudillo) también señalan la inmersión del problema de la creación, generando otro metatexto.

En *Corona de sombra*, con menor evidencia, también se presenta una escenificación dentro de la obra, por vía del recuerdo de Carlota, frente a los personajes, en especial frente a Erasmo, que es el fundamental espectador de la representación retrospectiva del pasado.¹⁰ Esta distinción de niveles está cuidadosamente elaborada por Usigli a través de las sucesivas iluminaciones y oscurecimientos de la escena, dividida en dos salas. También contribuye a este juego metatextual el recurso del libro de historia de México que trae Erasmo en la primera escena y deja olvidado sobre la mesa; será la llave que abra la memoria de Carlota y el espejo que contiene en sí mismo los recuerdos que pasarán por la escena (33).

La utilización de símbolos en esta última pieza es más elaborada,¹¹ y prevalece la simbología cristiana en explícitas alusiones a la pasión y muerte de Cristo, a través del motivo de la cruz (en su doble valencia de muerte y redención, sangre y salvación). La concentración de estas alusiones a Cristo están referidas a Maximiliano. En la segunda escena del Acto I Maximiliano teme que su destino en México sea el de la cruz y la muerte: "Si fuéramos a México como conquistadores tendríamos que regar nuestras raíces con sangre . . ." (47), "Cruces. El nombre mismo del país tiene una x que es una cruz"

(49). Este reconocimiento de su destino de cruz (su nombre también tiene una x) y de México como destino de cruz se funde, desplegando múltiples resonancias (la cruz de Cristo y su propia crucifixión final, la corona de espinas, etc.). El personaje tiene lucidez sobre su destino mesiánico: "Ahora ya sabes mi secreto (. . .) No será una corona de juego, Carlota (. . .) habrá lágrimas, tal vez" (49). Pero una vez entrevisto su destino, su decisión es firme y está alimentada por un utópico ideal de comunión: "Todo se cruza allí. Las viejas pirámides mayas y toltecas y la cruz cristiana . . ." (49). Antes de morir, Maximiliano anhela que su muerte tenga un sentido redentor para México: "Miedo de que mi muerte no tenga el valor que le atribuyo en mi impenitente deseo de soñar. Si mi muerte no sirviera para nada, sería un destino espantoso." Y en la misma escena contraste su sacrificio con el de Cristo como víctima propiciatoria para la salvación de los Hombres:

Maximiliano: (. . .) Yo no soy Cristo.

Mejía: Os crucifican, Maximiliano, os crucifican entre los dos traidores.

Maximiliano: Sería demasiada vanidad, Tomás, pensar que nuestros nombres vivirán tanto y que resonarán en el mundo por los siglos de los siglos. No. El hombre muere a veces a semejanza de Cristo, porque está hecho a semejanza de Dios . . . (127).

En *El gesticulador* el homónimo contiene la máxima significación simbólica: el ciclo del héroe asociado al personaje histórico del César convertido en leyenda por siglos de imaginación mitificadora. Además existen conexiones entre el desarrollo psicológico de César Rubio con la figura de Cristo y la conciencia de la muerte como sacrificio redentor (anticipada de antemano por el personaje).¹²

La mitificación de la historia le proporciona a Usigli la oportunidad de crear una síntesis simbólica del modelo individual y social que quiere presentar al pueblo mexicano, a través de personajes consagrados por encima de todo a un ideario,¹³ exaltando valores de justicia, donación de la vida y verdad (a pesar del paradójal enmascaramiento y las dualidades de identidad).

Sin embargo, a pesar de estas convenciones iluminadoras que lo llevan a reinterpretar la historia a la luz de una escala axiológica y ética, Usigli no puede disimular un tono de desengaño y desesperanza en ambas piezas. En las dos el presente alude a una traición de los valores que sus personajes encarnan y por los que mueren: Navarro mata a César Rubio e institucionaliza la corrupción imperante, Plutarco Elías Calles gobierna México y no es "un buen gobernante" (130), a

pesar del sacrificio ritual de Maximiliano que posibilitó la independencia a la que luego sucedió "una revolución que aún no termina (pero que) acabará un día" (130).¹⁴

Parece que para Usigli la única salida hacia la verdad es la que realiza el hombre en soledad, buscando su propia identidad y edificando su ser a través de la libre elección y asunción de su destino. El futuro del pueblo y la salvación colectiva constituyen un enigma, teñido de desesperanza, para el cual Usigli no ha hallado aún respuesta, fuera de la nostalgia del pasado.

Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)

Notas

1. Rodolfo Usigli, *Corona de sombra* (Ottawa: Girol Books, 1983) 130.
2. Rodolfo Usigli, *El gesticulador* en *Los clásicos del teatro hispanoamericano*, ed. de G. Luzuriaga y R. Reeve (México: Fondo de Cultura Económica, 1975) 753.
3. Sobre los explícitos propósitos didácticos de estas piezas, ver: Solomon Tilles, "Rodolfo Usigli's Concept of Dramatic Art," *Latin American Theatre Review* 3/2 (Spring 1970): 36.
4. Daniel Zalacaín, "El ciclo vital heroico en *El gesticulador*," *The USF Language Quarterly*, 22. 3-4 (Spring-Summer 1984): 35-39.
5. Dennis Perri afirma que "whether conceived in temporal, spatial or metaphorical terms, the journey governs the general organization of the drama and is well-suited to its central action: the gradual advance toward awareness" en "The Artistic Unity of *Corona de sombra*," *Latin American Theatre Review* 15/1 (Fall 1981): 14.
6. Roberto Rodríguez analiza la doble identidad en el personaje de Erasmo Ramírez en su artículo "La función de la imaginación en las *Coronas* de Rodolfo Usigli," *Latin American Theatre Review* 10/2 (Spring 1977): 39.
7. De Hegel, Usigli toma el concepto de imaginación histórica y la importancia del mito como síntesis cultural; de Nietzsche, la aprehensión metafórica de la realidad política e histórica; así se distancia Usigli de la realidad contingente e inmediata en un procedimiento creativo que él mismo descubre como un acto de "recordar con la imaginación." Sobre el tema ver: Ramón Layera, "Mecanismo de fabulación y mitificación de la historia en las 'comedias impolíticas' y las *Coronas* de R. Usigli," *Latin American Theatre Review* 18/2 (Spring 1985): 52.
8. Ver al respecto el artículo de Solomon Tilles 36; R. Vance Savage, "R. Usigli's Idea of Mexican Theatre," *Latin American Theatre Review* 4/2 (Spring 1971): 13-21, y Peter Beardsell, "Insanity and Poetic Justice in Usigli's *Corona de sombra*," *Latin American Theatre Review* 10/1 (Fall 1976): 5-15.
9. Señala Tilles que "Usigli does not view man exclusively as a social animal. In this area he tends to reflect the thinking of Ortega in asserting an essential duality (. . .). Reality is a personal, subjective phenomenon . . ." (31).
10. Beardsel advierte que Erasmo asume el rol de dramaturgo dentro de la pieza por su búsqueda de una "verdad poética" (10).
11. Otros símbolos relevantes son la luz y la sombra, la corona, los sueños, el bosque, etc., cuyo desarrollo y significación no podemos presentar en este artículo, dada su brevedad y enfoque esencialmente comparativo.
12. Zalacaín afirma que "El templo interior que crea la representación conleva

un proceso simbólico religioso paralelo al heroico y, cabe señalar, paralelo al de Jesucristo (. . .) César Rubio, como Jesús, también anticipa su muerte, porque la considera un sacrificio necesario para que el hombre alcance la redención" (37).

13. Sobre el carácter ideológico o "ideísta" de los personajes de Usigli ver Tilles 37.

14. Estas conclusiones ponen en duda ciertas afirmaciones de críticos como R. Layera acerca del "indisimulado optimismo" histórico de Usigli y de sus expectativas de "un futuro mejor" volcadas en la obra (45).



Joselito Buscalavida del Grupo Teatro Esquina Latina. Orlando Cajamarca, Alexandra Hoyos. Courtesy: Pedro Rey, fotografías.