



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS



LA IRONÍA COMO CRÍTICA A LA HISTORIA EN *CORONA DE LUZ* DE
RODOLFO USIGLI

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

PRESENTA:
KARINA POSADAS TORRIJOS

ASESORA:
DRA. MARÍA DEL CARMEN ÁLVAREZ LOBATO

TOLUCA, ESTADO DE MÉXICO, 2017

MAXIMILIANO.- Eres ambiciosa, amor mío. El poder no dura, no es más que una luz prestada por poco tiempo al hombre. Una luz que se apaga cuando el hombre trata de retenerla demasiado. Por eso se han acabado y se acabarán las dinastías. El poder sigue siendo luz cuando pasa de una mano a otra como las antorchas griegas...

Corona de sombras, Rodolfo Usigli

Índice

Introducción.....	<u>6</u>
Capítulo I. El drama histórico.....	<u>16</u>
1.1 Elementos teóricos de la novela histórica.....	<u>16</u>
1.2 Consideraciones para un drama histórico.....	<u>19</u>
1.3 La historia y <i>Corona de luz</i>	<u>27</u>
Capítulo II. La ironía en <i>Corona de luz</i>	<u>37</u>
2.1 Condiciones mínimas para considerar la existencia de la ironía en <i>Corona de luz</i>	<u>38</u>
2.2 Los contrastes que propicia la ironía en <i>Corona de luz</i>	<u>48</u>
2.3 Nivel sintáctico: las metáboles que participan en la construcción de la ironía	<u>52</u>
Capítulo III. La crítica en <i>Corona de luz</i> : la ironía en el nivel de la significación...	<u>63</u>
3.1 La ironía dentro del contenido del discurso. Estudio del nivel semántico.....	<u>63</u>
3.2 Fuera de los límites de la obra: la ironía en el nivel pragmático.....	<u>68</u>
Conclusiones.....	<u>79</u>
Bibliografía.....	<u>87</u>

Introducción

Rodolfo Usigli es considerado como el padre del teatro mexicano moderno y uno de los principales exponentes de la dramaturgia nacional.

Sus principales obras y ensayos se enfocan en la problemática del teatro en México, no sólo como expresión artística, sino todas las facetas que este engloba: actores consagrados que se rehúsan a diversificar sus papeles, los productores que buscan únicamente el beneficio comercial, el propio Estado que censura obras que tocan temáticas delicadas para la época —políticas, sexuales o religiosas— y a los mismos espectadores, quienes se niegan a involucrarse emocional e intelectualmente en la obra que tienen enfrente.

En pocas palabras, de acuerdo a Usigli, se menosprecia la importancia del teatro; su desarrollo como parte de una expresión, no sólo artística, sino también social y cultural; así como los recursos necesarios para su producción.

Rodolfo Usigli fue un hombre dedicado a la actividad teatral, intentando estar en todos los papeles fundamentales para que se llevara a cabo con éxito. No sólo escribió teatro, dirigió de acuerdo a su sentido dramático, actuó en sus primeros años, fue estudioso y crítico, productor y formador de una generación de dramaturgos que impactarían en las letras mexicanas en la segunda mitad del siglo XX.

El impacto de Usigli en la historia de la literatura en México es de singular importancia debido a las características socioculturales que rodean al dramaturgo: es hijo de inmigrantes —lo que le permite hablar fluidamente otros idiomas—, su nivel socioeconómico lo lleva a insertarse en la vida laboral desde muy joven y estudiar al mismo tiempo. Su dedicación le permite ser acreedor a la beca Rockefeller para realizar estudios de drama, junto con Villaurrutia, en 1935.

También es necesario señalar que fue un hombre que no se integró a ninguno de los movimientos literarios que ocurrieron en las primeras décadas del siglo XX, donde a pesar de sus encuentros con estos grupos, por ejemplo, con el

de los Contemporáneos, Usigli mantiene su postura con respecto a la visión que tiene de la forma en la que considera debe hacerse el teatro.

Los temas que abordó fueron diversos. De entre ellos, la pieza de mayor trascendencia dentro de su vasta producción y de la que más se han realizado estudios es *El gesticulador* (1938), donde utiliza un tema relacionado con un pasaje de la historia de México —la Revolución de 1910— para criticar su falsedad y el fracaso de los ideales que la iniciaron, es decir, la máscara bajo la que se ocultan las verdades políticas e históricas en beneficio de aquellos quienes tienen el poder.

Después de *El gesticulador* sólo tres piezas de su obra retomarán abiertamente referentes históricos nacionales: *Corona de sombras* (1942), *Corona de fuego* (1959) y *Corona de luz* (1963). De todas las obras teatrales que escribió Rodolfo Usigli, únicamente éstas fueron pensadas como parte de una trilogía, que cumpliera con el propósito de crear o abrir el camino al teatro mexicano moderno utilizando acontecimientos y personajes de la historia oficial².

Con esto, Usigli pretende encontrar una expresión dramática auténtica del México posrevolucionario, donde, por vez primera, se considera al país como una nación capaz de alcanzar el progreso y una nación con estas características puede enfocarse en el desarrollo de las expresiones artísticas que van surgiendo, entre ellas el teatro.

La concepción que el dramaturgo tiene sobre la actividad teatral se centra en el interés de encontrar la autenticidad en la producción nacional, es decir, que todas aquellas obras de influencia española fueran desechadas para dar paso a la búsqueda de un teatro netamente nacional que, él considera, no había tenido la oportunidad de surgir hasta ese momento:

La desorientación de un país en cualquier materia artística no es sino el aspecto ilimitado de algún arte. Significa que no hay todavía en ese país un grupo de hombres, producto de un proceso étnico acabado, capaz de

² Es decir que mientras en otras obras de Usigli se hace referencia a sucesos históricos para la construcción del drama —*El gesticulador*, por ejemplo—, en las *Coronas* se vale de personajes considerados reales, o sea que conforman la historia oficial de México.

dominarlo con mano segura; que la raza de ese país no es todavía un cauce resistente y severo para la corriente de ese arte.³

Así, cuando Rodolfo Usigli afirma que no hay un auténtico teatro en México, no se refiere a que no exista, sino que todavía no se había constituido como tal. Todas las obras surgidas desde la Colonia hasta finales del siglo XIX e inicios del XX no muestran la realidad del mexicano, únicamente una parte de aquello que lo ha constituido, es decir, la tradición dramática española; pero sin profundizar del todo en temas estrictamente nacionales.

Con las *Coronas* y el resto de su producción, Rodolfo Usigli muestra que el “proceso étnico” ha iniciado desde años atrás y es en el siglo XX cuando el propio mexicano debería tomar consciencia de dicha estructuración, donde se van formando mitos que son parte fundamental en la constitución de la sociedad mexicana⁴.

De éstos, el dramaturgo considera la caída del Segundo Imperio Mexicano como el principio del nacionalismo, la derrota de los aztecas ante los españoles como el principio de la identidad y la evangelización como el principio de una independencia espiritual en México, es decir, todos estos vistos como los momentos que Rodolfo Usigli considera fundamentales para el mexicano, tanto individual como socialmente.

Cada una de estas *Coronas* muestra un pilar distinto con el cual, Usigli pensaba, se podría cimentar un concepto de unidad; de este modo, *Corona de sombra* representaba la soberanía política, es decir, gracias a las figuras de Maximiliano y Carlota de Habsburgo es que la imagen de Juárez puede resaltar e influir en el movimiento reformista, además de considerarlos como unos personajes completamente dramáticos: “Su originalidad consiste en que con él

³ Rodolfo Usigli, *Teatro completo*, tomo 4, FCE, México, 1996, p. 190.

⁴ Usigli decía en 1959: "Existen dos clases de mitos: los que es preciso destruir y los que es preciso conservar. [...] Por eso intento colocar [...] tres coronas que me parecen fundamentales para el destino, ya no de México, sino del Continente: la *Corona de fuego* de Cuauhtémoc, la *Corona de luz* de la Virgen de Guadalupe y la *Corona de sombra* de Maximiliano y Carlota". Cita extraída de la exposición en línea: “*Lo que yo soy es teatro*”. *A cien años del natalicio de Rodolfo Usigli, 1905-2005*, página web de investigación en línea del CITRU. Consultado el 24 de mayo de 2012 a las 11 pm en: http://www.citru.bellasartes.gob.mx/investigacionesenlinea/html/archivos/exposiciones/expo_usigli/009sala.htm

muere un símbolo a la vez que nace otro. En él muere la codicia europea; en él nace el primer concepto cerrado y claro de la nacionalidad mexicana”⁵.

Con este mito se establece el orgullo del mexicano de no permitir que un extranjero gobierne, a pesar de que la convicción del propio Maximiliano obedeciera al deseo sincero de que México obtuviera su independencia y llevara a cabo los ideales que la enaltecerían como nación autónoma, capaz de gobernarse a sí misma.

La siguiente corona, *Corona de fuego*, representa la soberanía material de México. Así, al modo de una tragedia griega, Usigli enfrenta a Cortés con Cuauhtémoc, quien vaticina con su muerte el comienzo de una nueva raza, la cual será la verdadera conquistadora de las tierras del Nuevo Mundo:

CUAUHTÉMOC: Y yo, que pierdo todas las batallas, / sé que habrá de surgir en el futuro / la nación mexicana por que muero. [...] Sin quererlo y sin verlo, con tu ciega, / con tu sorda ambición habilidosa, / tú enciendes la señal, marcas el rumbo / del increíble, claro mundo nuevo.⁶

Con esta tragedia, Usigli establece el inicio del mexicano como raza, surgido de la mezcla de dos culturas, reconstruyendo así el significado de la conquista, pues no muestra al español como el vencedor absoluto y ganador de todas las tierras del Nuevo Mundo, al contrario, con su llegada y la caída de Tenochtitlán es que nace una nación que no es española ni mexicana, sino que se ha formado una sociedad nueva: la mexicana.

Y, finalmente, tenemos *Corona de luz* que representa la soberanía espiritual, el punto donde confluyen las creencias indígenas con las españolas, dándole origen, independencia y esperanza a los mexicanos recién abatidos por la Conquista a partir de un suceso controversial en nuestros días: las apariciones de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego.

Si bien la trilogía no obedece a ningún orden histórico en la cronología de los sucesos que se muestran, sí puede notarse el incremento en la intensidad y provocación que cada *Corona* lanza al público.

⁵ Rodolfo Usigli, “Prólogo a *Corona de sombra*” en *Corona de sombra. Corona de fuego. Corona de luz*, 10ª ed. Porrúa, 2006, p. 12.

⁶ *Ibidem*, pp. 173-174.

Con *Corona de sombra*, como ya se ha mencionado, Usigli prefiere a Carlota y a Maximiliano sobre Benito Juárez, provocando la reacción del espectador, pues dentro de la historia oficial, los emperadores son vistos como los invasores, mientras Juárez surge como el héroe que, en su lucha por la reforma, impide un gobierno extranjero.

En seguida llega *Corona de fuego*, en una estructura dramática un poco compleja o, más bien, ajena al teatro contemporáneo, como también se mencionaba anteriormente, pues al seguir el esquema clásico de las tragedias griegas, donde los protagonistas son divinidades o héroes con excepcionales características, recuerda el que se les haya considerado dioses a los españoles y los mismos aztecas hayan fomentado la ambición desmedida, por eso, ante el error cometido, es Cuauhtémoc quien pone fin a la Conquista con su propia muerte.

La intensidad, comparada con la primer *Corona*, contraviene la idea que delimita con claridad el punto de quiebre entre dos épocas: la prehispánica y la Colonia; pues Usigli manifiesta en voz del último emperador azteca el surgimiento de la nueva raza que dominará, sobre la española, aquellas tierras conquistadas, la misma que será lo suficientemente poderosa como para ir en contra de los extranjeros invasores años después, es decir, contra Maximiliano y Carlota de Habsburgo.

Por último, se encuentra *Corona de luz*, que lleva al espectador a una tensión que supera las dos anteriores por la delicadeza del tema en un país principalmente católico y con un arraigado culto a la Virgen de Guadalupe.

No debería sorprender que, mientras *Corona de sombra* tuvo un exitoso reestreno, pese al fracaso de la primera representación, *Corona de luz*, como muchas de las obras de Usigli, escasamente ha tenido la oportunidad de ser montada⁷.

⁷ Existe una fecha de estreno de *Corona de luz*, el cual ocurre el 27 de diciembre de 1968. Esta información se encuentra en la exposición virtual: "Lo que yo soy es teatro". A cien años del natalicio de Rodolfo Usigli, 1905-2005. Consultado en: http://www.citru.bellasartes.gob.mx/investigacionesenlinea/html/archivos/exposiciones/exp_home.html

No es, como se sabe, la primera y única pieza de Usigli víctima de la reticencia y la reserva; el ejemplo más claro se da, es necesario nombrarlo nuevamente, con *El gesticulador*, que tarda casi diez años para ser estrenada después de haber sido escrita y durando únicamente dos semanas en cartelera, por tocar las fibras sensibles de la política nacional y de la revolución de 1910 que la instaure.

En el caso de *Corona de sombra*, el día de su estreno es retirada, siendo hasta la década de los setenta cuando vuelve a presentarse ante el público⁸; en esta última pudieron haber influido no sólo el carácter histórico que aborda —la exaltación y la importancia de Maximiliano para la consolidación de México— sino también los costos de producción que implicaba el montaje⁹.

Sin embargo, el lugar de *Corona de luz* dentro de las *Coronas* es fundamental, pues la guadalupana ha unido en silencio a un pueblo que se encuentra la mayoría de las veces abatido. ¿Cómo esperaba Carlos I tener éxito en su empresa? ¿Por qué habrá creído que la puesta en escena del milagro, sujetaría a los naturales sobre los españoles?

El objetivo de esta representación —las aparición de la Virgen de Guadalupe— en *Corona de luz* es distinto para cada una de las partes: mientras el rey espera conseguir la total conquista del indígena, pues la conquista territorial no les es suficiente; los frailes quieren poder convencer al indio de que abracen sin tanta reticencia la fe verdadera, cumpliendo con la misión evangelizadora que su deber como católicos les exige.

Al final, tanto el uno como el otro creen haber alcanzado su objetivo, sin percatarse que más allá del sometimiento total de los vencidos o su conversión al catolicismo, la aparición de la Virgen de Guadalupe llega para emancipar al indígena, darle la esperanza que necesita para continuar y liberarlo del yugo del pasado.

⁸ Cf. Patiño Díaz, Eduardo (Director). *Rodolfo Usigli* [video], México, TV UNAM, 2005. Sin embargo, de acuerdo con Carmen Márquez Montes, *Corona de sombra* se mantuvo tres días en cartelera el año de su estreno. "La mexicanidad en el teatro de Rodolfo Usigli" en *Espejo de paciencia*, no. 4, 1998, p. 25.

⁹ Estas dos obras no son las únicas cuyo significado incide en los temas más delicados para el público, pudiendo generar cierta dificultad para acercarse a ellos. Un ejemplo es *Jano es una muchacha* (1952), donde la temática sexual provocaba gran escándalo para su época.

De este modo es como se forja uno de los principales pilares de la sociedad mexicana; bien lo dice Zumárraga en dicha obra: “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”¹⁰.

Justamente la pretensión de estas *Coronas* es la de incitar al público a dejar su pasividad de espectador, a través de la provocación y de contrariar las versiones oficiales: “Debo decir que no ‘corregí’ la historia ni adulteré los acontecimientos, sino que más bien traté de enfocarlos o de situarlos en una perspectiva diferente, más afín con nuestra sensibilidad y nuestro tiempo, y esencialmente dramática”¹¹.

Es decir, que se pretende incitar al espectador y al lector para que reflexione y se cuestione sobre lo que se le presenta y, a la par, dentro de este ejercicio de entregarse en el quehacer teatral, reconocer su importancia y su valor dentro del arte, por la capacidad de mostrar de forma vívida una ficción que cuestiona la realidad.

Por ello, Usigli nombra a esta trilogía con el adjetivo antihistórico, el primer golpe dirigido hacia el lector, pues con él indica al inicio de cada obra, sea pieza, tragedia o comedia, que los elementos históricos empleados no obedecen a una representación fiel de la historia real, sino a su reconstrucción con un objetivo dramático y crítico.

Dicho adjetivo es parte de la ironía presente en esta trilogía, pues al igual que ocurre en *Corona de luz*, tanto en *Corona de sombra* como en *Corona de fuego*, no sólo advierte sino que también critica a quienes tergiversan la historia nacional a favor de sus intereses.

Es decir, que del mismo modo en que Usigli ha retomado estos pasajes de la historia para reconfigurarlos a favor del arte dramático, los mismos sucesos ya han sido, con conocimiento o no del lector y espectador, re-creados en el mundo real en beneficio de alguna causa política.

¹⁰ Rodolfo Usigli, *Corona de luz*, FCE, México, 1965, p. 223.

¹¹ Rodolfo Usigli, *Imagen y prisma de México*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1976, pp. 53-54.

Sin embargo, lo que Usigli nombra antihistórico, coincide con el estudio que realiza María Cristina Pons respecto de la novela histórica, donde señala el uso que hacen los escritores de la historia como un recurso estilístico más para ir más allá de la simple recreación de un suceso del pasado.

De este modo, el interés primordial con el uso de esta herramienta no es la de informar puntualmente sobre un acontecimiento pasado, sino usar libremente dicha información para provocar una crítica sobre aquello de lo que se escribe.

Y, precisamente, uno de los elementos que colabora como detonante crítico es la figura de la ironía, la cual se encuentra presente en toda la trilogía, pero en el presente estudio será abordado específicamente en la tercera de las obras: *Corona de luz*, por atreverse a tocar uno de los temas más sensibles para el mexicano de toda la trilogía y por los elementos particulares que Rodolfo Usigli incluyó en esta *Corona*.

En este trabajo *Corona de luz* será analizada bajo la óptica de la novela histórica, pues a pesar de que esta obra no pertenece a la narrativa, se han identificado en ella las características propuestas por María Cristina Pons, ampliando la visión de lo antihistórico y enriqueciendo el análisis de la visión crítica que Usigli encierra en ella.

Además se confrontarán los elementos que María Cristina Pons observa en la novela histórica con las particularidades que encierra *Corona de luz*, dilucidando en qué medida Rodolfo Usigli se despojó de la tradición del drama histórico para generar una propuesta dramática y un uso de la historia distintos.

Posteriormente se retomará la figura de la ironía por ser uno de los principales motivadores de dicha crítica dentro del texto hacia las fuentes históricas oficiales, en donde se estudiará la visión de Usigli sobre la construcción de la figura de la Virgen de Guadalupe y todos los sucesos que giran en torno a su aparición.

Para ello se pretende hacer una confrontación de los sucesos que se exponen en la obra con los datos que proporciona la historia oficial que dan cuenta del inicio del culto guadalupano, considerando las desviaciones que Rodolfo Usigli

emplea, no sólo como elementos dramáticos, sino como elementos portadores de ironía.

Así mismo, estudiaré los elementos, tanto dramáticos como discursivos, que permiten la detonación de la ironía con el fin de mostrar el juicio crítico del autor, que va más allá de provocar risa o hilaridad en el espectador.

Esta introducción tiene como finalidad enmarcar el contexto del autor, así como los estudios que se han llevado a cabo sobre su obra, pero haciendo la puntualización de que éstos se centran, como se mencionaba con anterioridad, en *El gesticulador* y en *Corona de sombras*, por ser las que más puestas en escena tiene, quedando un tanto relegada el resto de su producción.

Considerando lo anterior, el presente trabajo de investigación se encuentra estructurado en una introducción, tres capítulos y una conclusión.

En la introducción, como puede notarse y ya se ha dicho, se establece el contexto sociocultural del dramaturgo Rodolfo Usigli, con la finalidad de que resulte más fácil la comprensión o el conocimiento de algunas de las palabras clave que se utilizarán a lo largo del escrito.

Posteriormente se desarrollan los capítulos. En el primero se abordan los conceptos relacionados al drama histórico, así como los relacionados a la teoría de la novela histórica de María Cristina Pons para así confrontarlos con las características observadas en *Corona de luz* de Rodolfo Usigli y determinar la pertinencia de la interpretación.

El segundo capítulo se centra en el concepto de la ironía de acuerdo al estudio de Pere Ballart, donde se analizarán las condiciones mínimas propuestas por dicho autor que deben aparecer para considerar su existencia en una obra.

Además se realiza un análisis en *Corona de luz* que permita afirmar que es un texto irónico, así como los contrastes que se generan dentro de la obra y las características de esta figura retórica en el nivel sintáctico.

Por otra parte, se enumeran las metáboles que coexisten y potencian la ironía, ejemplificando en qué parte de *Corona de luz* se encuentran y la relación irónica que guardan.

Finalmente, en el tercer capítulo se abordarán los niveles semántico y pragmático para observar el alcance de la ironía en *Corona de luz* más allá de la obra y sobre la manera en que Rodolfo Usigli aprovecha su conocimiento histórico para construir la ironía y encerrar una crítica hacia la sociedad mexicana, su historia, los símbolos que la respaldan, el mexicano y hacia el espectador mismo.

Capítulo I. El drama histórico

La historia ha estado presente de forma continua en la literatura, pero el empleo que se hace de ella ha sido distinto de una época a otra. En un primer momento se retomaban sucesos y personajes que eran importantes para una sociedad por las grandes hazañas realizadas.

Un ejemplo de esto es el drama histórico producido durante el Siglo de Oro en España, donde diversos autores retoman precisamente elementos del pasado para reconfigurarlos en sus obras, sin embargo, señala F. Ramón Ruiz:

Lo central en estos dramas es destacar, con ejemplaridad ideal, mediante las situaciones interesantes que la historia suministra, la dimensión heroica del pasado nacional. Por ello los héroes de este teatro cambian de nombre, pero no de esencia, pues, en realidad, no hay más que un héroe: el heroísmo.¹²

Pero resaltar el heroísmo y enaltecer la historia nacional no son el objetivo de Rodolfo Usigli. La manera en la que construye las *Coronas* tiene una intención completamente distinta, inclinada más a la crítica.

Por esta razón, resulta pertinente utilizar la teoría que realiza María Cristina Pons sobre las características de la novela histórica en el siglo XX para el estudio de *Corona de luz* de Usigli, pues los elementos que la autora describe, se acercan más que el concepto del drama histórico antes mencionado.

1. Elementos teóricos de la novela histórica

Es a partir del siglo XX cuando lo histórico comienza a utilizarse como un elemento en donde los hechos pasados se reconstruyen con el fin de entender su influencia en el presente y exponer una crítica hacia los acontecimientos de la

¹² F. Ramón Ruiz *apud* Melchora Romanos, "La construcción del drama histórico a partir de Lope de Vega" en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Castalia, Madrid, 2000, t. 1, p. 701. Consultado el 9 de septiembre de 2017 en el Centro Virtual Cervantes en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_1_090.pdf.

historia misma, de los personajes involucrados y de quienes han utilizado esta información para su beneficio.

Uno de los géneros literarios en donde se ha empleado este recurso es la narrativa, siendo la novela en la que mayor proyección ha tenido. Las características de la novela no siempre han sido las mismas a lo largo de los años, con el paso de cada época esta expresión artística ha ido cambiando de acuerdo con las necesidades de cada generación de escritores; de igual modo, el uso de la historia ha sido tratado de diferente forma con el paso del tiempo.

Por eso, al hablar de “novela histórica”, lo primero que se encuentra es una definición todavía imprecisa de dicho término, pues, como se mencionó anteriormente, el elemento histórico se ha mantenido en constante cambio a lo largo de la historia literaria.

El manejo que se hace del material histórico dentro de la novela se encuentra marcado en tres aspectos: “el carácter del pasado histórico, la preeminencia de este pasado histórico en el mundo ficticio, y la relación de la novela histórica con el documento y la historia como construcción discursiva”¹³.

Por eso, debe tomarse en cuenta que un suceso es considerado como histórico en la medida en que ha provocado un cambio religioso, político o social dentro de una nación.

Así mismo, a la hora en que el texto —la novela histórica— y el lector se confrontan, surge un fuerte vínculo entre ellos, pues este último posee un horizonte de expectativas sobre el tema tratado, o mejor dicho, ya tiene cierto conocimiento respecto al hecho de la vida real que la novela enmarca y el cual le ayudará a comprender la historia y establecer un diálogo con ella.

El pasado, dentro de la novela, puede estar enfocado a mostrar “las grandes tensiones y tendencias sociales y políticas de un periodo determinado”¹⁴, es decir, el escritor recurrirá a una representación directa de los acontecimientos de este tipo, pero con la posibilidad de ir más allá de la mera representación y

¹³ María Cristina Pons, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX, Siglo XXI*, México, 1996, p. 56.

¹⁴ *Ibidem*, p. 57.

mostrar una re-construcción de estos mismos, pues al final lo que se busca es resaltar la importancia, dentro de una sociedad, de los eventos acaecidos¹⁵.

Sin embargo, el objetivo va más allá del relato y reconstrucción del pasado, según menciona María Cristina Pons:

[...] no importa cuán distante es el pasado representado de nuestro presente, ese pasado está conectado a nuestros días, a nuestro presente incompleto por continuas transiciones temporales; desarrolla una relación con nuestro presente. [...] la ficcionalización del pasado en la novela histórica (no importa cuán distante o cercano sea) tiene como centro de gravedad el presente, y se proyecta hacia el futuro.¹⁶

El escritor plasma sucesos que no pertenecen únicamente al tiempo pasado, pues cada uno de ellos ha influido en el presente y continuará haciéndolo en el futuro.

Relacionado con lo anterior, cabe mencionar que la base histórica de una novela no corresponde al pie de la letra sobre aquello avalado por los historiadores o algún otro especialista en la documentación de los acontecimientos pasados, pues es a partir de los hechos ficcionales que se reconstruye el argumento de una novela histórica, además de la aportación del autor, quien también puede valerse de su propio pasado, su perspectiva y la crítica que emite al respecto.

Así, ante la necesidad de reconstruir el pasado en la novela histórica:

[...] la representación del pasado no implica solamente recordar, sino también conocimiento histórico en cuanto que el pasado representado tiene conexión, por ininterrumpidas transiciones históricas, con el presente desde el cual se produce la novela histórica.¹⁷

La novela histórica no pretende solamente mostrar los hechos históricos tal cual ocurrieron, surge como una propuesta de lectura respecto de éstos, donde el juicio por parte del escritor se encuentra presente.

En las novelas históricas del siglo XX, los escritores efectúan una reconstrucción del pasado, recurriendo a ciertas estrategias narrativas para

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Ibidem*, p. 62.

¹⁷ *Ibidem*, p. 60.

conseguir proyectarle al lector lo que ellos desean que entiendan de sus obras; así se pueden encontrar los siguientes elementos:

[...] la ausencia de un narrador omnisciente y totalizador, la presencia de diferentes tipos de discursos y sujetos de dichos discursos; [...] la presencia de evidentes anacronías históricas; la creación de efectos de inverosimilitud; el uso de la ironía, la parodia y lo burlesco, y el empleo de una variedad de estrategias y formas autorreflexivas que llaman la atención sobre el carácter ficcional de los textos y la reconstrucción del pasado representado.¹⁸

Dichas características no sólo aparecen en la novela, pues es posible encontrarlas en otros géneros literarios, en donde se recurra a sucesos históricos en su construcción, como es el caso de la dramaturgia.

Pese a la diferencia notable entre ambos géneros —la narrativa y el drama—, los elementos que aportan los estudios sobre la novela histórica coinciden y guardan ciertas similitudes con la trilogía de las *Coronas*, en especial con *Corona de luz* de Rodolfo Usigli; estas características propias de la novela histórica propuestas por Pons, son también compartidas por las piezas dramáticas de Usigli, las cuales serán profundizadas a continuación.

2. Consideraciones para un drama histórico

La historia dentro de la literatura no sólo se limita a las expresiones narrativas, como se mencionaba en el apartado anterior, también los otros géneros literarios pueden valerse de dicho recurso, como sucede con la dramaturgia en el caso particular de este estudio.

Al igual que en la novela, el drama ha recurrido a la Historia como referencia a los hechos pasados; sin embargo, conforme pasan las épocas, poco a poco va dejando de ser un recuento de los sucesos históricos y un reflejo de la vida, para dar paso a una fuente de producción y expresión creativa, que va más allá de la realidad y se permite la posibilidad de reconstruir ese pasado, resaltar los aspectos que marcaron —y marcan— el cauce del presente, así como

¹⁸ *Ibidem*, p. 17.

manifestar una crítica hacia los aspectos sociales, culturales, políticos y/o religiosos de un pueblo.

El concepto de “drama histórico” ya lo había abordado George Lukács en su libro *La novela histórica*, en el capítulo donde compara a ambos géneros —narrativa y drama— y al que nos referiremos más adelante.

Así mismo, a finales del siglo XX, surgen propuestas para definir con mayor precisión dicho género, como es la de Antonio Buero Vallejo, quien escribe obras teatrales valiéndose de su historia nacional, definiendo algunas características que para él posee el drama histórico.

Rodolfo Usigli, al igual que Buero Vallejo, construye algunas de sus obras dramáticas con claros referentes a acontecimientos históricos, dejando de lado el rigor historicista para enfocarse en otros aspectos más artísticos y críticos. Guillermo Schmidhuber menciona al respecto:

Usigli y Buero Vallejo escriben teatro histórico en un siglo en el que subir al escenario a figuras de la historia, ya no es un recurso en boga. En el siglo XX, no existe teatro histórico, comparable en calidad y ambición de concepción, al usigliano y al buerista...¹⁹

Uno de los rasgos que Buero Vallejo le otorga al drama histórico es el uso del pasado en el presente, coincidiendo con la postura de María Cristina Pons respecto a la novela histórica.

Vallejo considera que ambos tiempos son conjugados en uno tercero que los lleva a la par y que al final buscarán responder cuestiones presentes representadas en el pasado, albergando una doble función: la catarsis, donde el espectador aliviará sus inquietudes derivadas de los hechos pasados, y la didáctica, donde se aprenderá respecto de los hechos históricos que han definido el presente que ocupan. Además menciona:

El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente, y no ya como simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora [...] El teatro histórico ilumina nuestro presente cuando no se reduce a ser un truco

¹⁹ Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Teatro e historia. Parangón entre Buero Vallejo y Usigli*, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, México, 1992, p. 22.

ante las censuras y nos hace entender y sentir mejor la relación viva existente entre lo que sucedió y lo que nos sucede.²⁰

No obstante, dentro de sus recursos para conseguir que el espectador reflexione con respecto a la estrecha relación entre el presente y el pasado, Buero Vallejo se vale del *efecto de inmersión* —término nombrado por Ricardo Dómenech—, donde, para llegar a la toma de conciencia, se pretende que el espectador experimente en su persona aquello que los personajes están viviendo dentro de la obra teatral.

La consideración que se debe tomar respecto a estas formulaciones del drama histórico, aunque podrían extenderse a otras latitudes, parece que en su mayoría se enfoca al modelo buerista: un modelo que atiende a necesidades desprendidas de la Guerra Civil española y, por lo tanto, a intereses diferentes de los que Usigli pretende, pues mientras Buero sólo busca que los españoles tomen conciencia de cómo esta guerra ha afectado sus vidas, la tarea de Usigli resulta de una complejidad mayor y a continuación se explica el porqué.

La carga histórico-cultural de Rodolfo Usigli no sólo se encuentra en las últimas guerras sufridas en el país, por el simple hecho de que los movimientos sociales en México se han desarrollado uno tras otro, encontrándose estrechamente ligados entre sí.

La consciencia que Usigli espera que tome el mexicano radica no sólo en un pasaje de la historia nacional, sino en todo el conjunto de acontecimientos que llevaron a la construcción de la sociedad mexicana incluyendo, además, los aspectos que no se dieron en ninguna otra parte del mundo salvo en Latinoamérica: los choques culturales, el sincretismo de tradiciones completamente distintas y las diferencias sociales, ideológicas y raciales, las cuales desembocan en la incertidumbre para definir una identidad nacional propia.

Además de toda esta carga histórica, Usigli pretende conseguir la apertura del mexicano hacia la expresión artística, particularmente que se deje atrapar por el encanto de la expresión teatral, no sólo limitándose a reír o llorar, sino que logre comprender las razones que se manifiestan dentro de la obra dramática y

²⁰ Francisco Ruiz Ramón, *Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX*, University of Chicago, 1986, p. 384.

reflexione desde una visión crítica sobre ellas, que atienda los problemas sociales en los que se encuentra inmerso y los sucesos históricos que han sido manipulados por quienes ostentan el poder.

El concepto propuesto por Buero Vallejo contiene ciertas dificultades al momento de ser aplicado a las *Coronas*, debido a las diferencias culturales dichas anteriormente y a las discrepancias en los propósitos de cada autor.

La obra de Usigli se asimila más a las características descritas por María Cristina Pons en la novela histórica, siendo la estructura la diferencia más evidente, pues mientras la novela es pensada para ser leída; el drama, en la mayoría de los casos, pretende llegar a una puesta en escena y complementarse con elementos no tan literarios como lo auditivo y lo plástico, sin embargo, esto no resulta un impedimento para el estudio histórico de *Corona de luz* a partir de lo investigado por Pons.

Pese a que tanto la narrativa como el drama deben despertar en el lector y el espectador una imagen viva y provocar un sentimiento de cercanía con la realidad, precisamente es la forma en la que la realidad se encuentra plasmada, lo que divide a estos géneros.

Para Lukács, la diferencia radica en la totalidad que cada uno de ellos aborda, pues mientras en la narrativa se muestra la “totalidad de los objetos”, es decir, que en la narración se comprende la totalidad²¹ como una etapa del desarrollo de la vida donde se muestre un reflejo del proceso diario y donde los detalles son de sumo interés, yendo más allá de la colisión²² alrededor de la cual se encuentran.

En el drama se piensa en una “totalidad del movimiento”, donde lo fundamental dentro de la obra es la riqueza psicológica de los personajes que se enfrentan entre sí y la colisión en la cual están inmersos, simplificando y generalizando las posibles actitudes de los hombres frente a la vida.

²¹ George Lukács aclara que en sí, no puede plasmarse la totalidad de la vida, sino sólo una parte, sin embargo, dicha parte debe aparentar abarcar la totalidad. Cf. *La novela histórica*, 3ª ed., Era, México, 1977.

²² La colisión es el enfrentamiento de dos lados completamente opuestos que en un determinado momento se confrontan, siendo los movimientos sociales, morales y psicológicos los que la producen y, posteriormente, resuelven. Cf. George Lukács, *op. cit.*

Pero a Rodolfo Usigli no le basta dicha riqueza psicológica de los personajes, ni simplificar o generalizar las diversas facetas del hombre, Usigli cree necesario establecer un compromiso que vaya más allá del quehacer teatral y que es, de acuerdo a Guillermo Schmidhuber, la función social que el teatro debe tener, la cual no puede ir separada de la dramaturgia, pues como menciona Schmidhuber: “Usigli se propuso y propone tres razones para ser dramaturgo: poseer una clara disposición para escribir teatro, tener la obstinada volición de querer ser dramaturgo, y encontrar la vocación del llamado social a ser dramaturgo”²³.

Para llevar a cabo dicho llamado social, Usigli recurre a diferentes tratamientos, desde las obras que abordan temas sobre la cotidianidad, como ocurre en *Vacaciones I* (1940), *La familia cena en casa* (1942) o *Vacaciones II* (1945-1951); hasta los que representan directamente cuadros políticos, como en *El gesticulador* (1938) o *¡Buenos días, señor presidente!* (1972), o donde los personajes representan diferentes estratos, ya sean sociales, políticos o culturales, y que ejercen su poder sobre quienes se encuentran más abajo que ellos.

Así, la historia funciona en la dramaturgia usigliana no sólo como una simple representación de los hechos históricos de México, sino como un elemento más donde se suponen acciones realizadas por los personajes con el fin social de mostrar las realidades que no han sido enseñadas por los historiadores, además de la crítica hacia las motivaciones y consecuencias que desencadenaron ciertos acontecimientos, el manejo que se ha realizado de esta información y el peso del pasado en el presente.

De entre la vasta obra de Rodolfo Usigli, el autor elige poner en la trilogía de las *Coronas* en escena a los personajes históricos que él considera los más representativos para la construcción de la imagen del país: Maximiliano y Carlota en *Corona de sombra* (1943), Cuauhtémoc y Cortés en *Corona de fuego* (1960) y la Virgen de Guadalupe en *Corona de luz* (1963), como ya se mencionaba en la introducción del presente trabajo.

²³ Guillermo Schmidhuber de la Mora, *op. cit.*, p. 21.

A pesar de que Usigli tiene otras obras que hacen referencia a sucesos históricos, dicha trilogía es la única, dentro de toda su producción, en donde los hechos son representados por los mismos personajes de la historia, quienes al tiempo que escenifican su propia vida, también lo hacen con la del país²⁴.

Las *Coronas* serán entonces las que se clasifiquen dentro del drama histórico por el uso que hacen de la historia, similar al que ocurre en la novela, como se mencionaba en el apartado anterior.

En el drama, como menciona Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*, se recurre a la historia cuando se pretende reconstruir un hecho específico ocurrido en la realidad y que es considerado como verdadero, como sucedió en algún momento con la novela.

Entonces, el dramaturgo tiene dos opciones: representar el suceso histórico tal como ocurrió o re-crear el acontecimiento con la finalidad de provocar al espectador alguna reacción determinada por el dramaturgo²⁵; así, el héroe es construido como un retrato fiel del verdadero, como una abstracción del momento histórico o como un personaje de carácter²⁶. Además agrega:

El “buen” autor dramático posee la facultad de tomarse libertades con la Historia. Algunas inexactitudes —en la caracterización, la cronología— no tendrán consecuencias, siempre y cuando los procesos globales, los movimientos sociales, la determinación de las motivaciones de los grupos sean correctos.²⁷

Esas libertades que señala Pavis, para Usigli corresponde a la imaginación, pues “cuando la historia cojea o no conviene a sus intereses, los autores apelan a las muletas de la imaginación; cuando la imaginación cojea o se acobarda, los autores

²⁴ Me refiero principalmente a *El gesticulador*, la obra más conocida de Usigli, que remite al lector/espectador a los años posteriores de la Revolución Mexicana, sin embargo, la acción que narra no es parte de la historia oficial del país, si bien enmarca las consecuencias de dicha guerra, los personajes y hechos no tienen un referente directo en la realidad como ocurre con las *Coronas*.

²⁵ Cf. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.*, Paidós, Barcelona, 1990, pp. 255-256.

²⁶ El personaje de carácter es “[...] una representación de la generalidad, y que todo individuo puede identificarse con él”. *Ibidem*, p. 257.

²⁷ *Idem*.

apelan a las muletas de la historia”²⁸, esto quiere decir que no siempre se reproducirá fielmente el episodio histórico tal cual ocurrió en el plano real.

Es así que la imaginación, la cual podría entenderse como un elemento que aporta la ficcionalidad en una obra basada en un hecho histórico, resulta una herramienta valiosa para el dramaturgo a la hora de construir su obra artística, pues gracias a ella es que pueden tomarse esas “libertades con la Historia” que le permitirán construir una obra artística, sin que esto quiera decir que el autor desconozca los sucesos históricos de los cuales parte a la hora de escribir.

Usigli no cambia el rumbo de los movimientos sociales en ninguna obra de esta trilogía. Así, en *Corona de sombra* el desenlace siempre será el mismo: la caída del imperio y la muerte de Maximiliano; en *Corona de fuego*, el enfrentamiento entre Cortés y Cuauhtémoc no evitará de ningún modo que se culmine la conquista; y finalmente en *Corona de luz*, el poner en duda que sea o no un milagro las apariciones de la Virgen, no cambiará el hecho de que se consiguió con éxito la evangelización de América, ni que marcara el inicio de un culto que ha influido en gran parte de la historia de los mexicanos.

Como puede notarse, ninguno de los sucesos con referente real cambian, pero sí muestran otra perspectiva de los acontecimientos sin detenerse ante las limitantes que pueda contener la Historia, pues para Usigli la historia sólo es “un simple acento de color, de ambiente o de época”²⁹, donde ésta formará parte del recurso dramático dentro de la obra creada, matizando las intenciones primordiales del escritor.

El auténtico recurso indispensable para este tipo de dramas resulta ser la imaginación, pues únicamente ésta “permite tratar teatralmente un tema histórico”³⁰, por eso Usigli marca esta línea divisoria entre lo histórico y lo que no lo es, al enumerar los acontecimientos tal como han sido documentados y confrontarlos con las “desviaciones” que él ha realizado: los cambios de fechas, de lugares y en los propios personajes.

²⁸ Rodolfo Usigli, “Prólogo a *Corona de sombra*” en *Corona de sombra. Corona de fuego. Corona de luz*, *op. cit.*, p. 7.

²⁹ *Ibidem*, p. 8.

³⁰ *Idem*.

Rodolfo Usigli sabía la transgresión que hacía, si bien él no nombra a sus *Coronas* como dramas históricos, recurre a otro término que es equiparable a éste: lo “antihistórico”.

El autor no da un concepto tal cual respecto de dicho término, pero sí explica a qué se refiere con ello: al adjetivar a las *Coronas* como “antihistóricas” especifica que en las tres obras tomará las licencias que considere pertinentes respecto de la historia, con plena conciencia de que cada desvío es construido con pleno conocimiento del acontecimiento a tratar.

Respecto a esto, en el “Prólogo a *Corona de sombra*”, Usigli menciona:

El problema consistía en transportar al teatro, es decir, al terreno de la imaginación, un tema encadenado por innumerables grilletes históricos, por los pequeños nombres, por los mínimos hechos cotidianos, por las acciones de armas registradas y por el hecho político imborrable. [...] Este limitar por igual la historia y la imaginación, este neutralizar la una con la otra, este cojear alterno e inevitable en apariencia, acabó por encender en mí un pensamiento heterodoxo y arbitrario.³¹

Y más adelante: “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”³², reafirmando Usigli: “[...] he cometido diversas arbitrariedades e incurrido en anacronismos deliberados, que responden a un objeto”³³.

Ese objeto es lograr la construcción dramática de *Corona de sombras*, pero la intención se extiende al resto de las *Coronas*. Y también lo reitera en “Notas a *Corona de fuego*”:

Mi propósito ha sido claro: usar de una perspectiva antihistórica pero esencialmente teatral, y nunca me pasó por la cabeza la idea de halagar a los indigenistas o de infamar a los españoles, sino de trazar retratos ajustados a mi visión personal de poeta dramático.³⁴

³¹ *Ibidem*, p. 7.

³² *Ibidem*, p. 8.

³³ *Ibidem*, p. 9.

³⁴ Rodolfo Usigli, “Notas a *Corona de fuego*” en *Corona de sombra. Corona de fuego. Corona de luz, op. cit.*, p. 203.

Lo antihistórico, entonces, es el inicio del cambio de paradigma que se tiene hasta ese momento del empleo de la historia, que al trastocar lo ya conocido, busca llamar la atención de los espectadores para que no acudan al teatro como un mero divertimento, sino que reflexionen críticamente sobre lo presenciado, sobre los hechos históricos enmarcados en las *Coronas* y el peso que éstos han guardado con el presente, tanto en el espacio temporal de Usigli, en la primera parte del siglo XX, como en el presente que nos concierne.

El drama histórico no contradice ni excluye a lo antihistórico, amplía el concepto empleado por Usigli para que sea más que un simple adjetivo y marque no sólo esa división entre lo verdadero y lo imaginario, sino que considere las características que surgen a partir de las desviaciones históricas, como lo son la inverosimilitud, la ironía, lo burlesco, las marcas discursivas y todos estos rasgos que forman parte, específicamente, de *Corona de luz*, los cuales se profundizarán en el siguiente apartado.

3. La historia y *Corona de luz*

Corona de luz, escrita en 1963, es la obra que cierra el ciclo de las *Coronas* de Usigli como ya se ha señalado con anterioridad. En ésta, el pasado hace referencia a una acción anterior al ahora y con un valor histórico que continúa en el presente, pues la imagen de la Virgen de Guadalupe forma, como ya se ha mencionado, parte de la ideología, la cultura y las costumbres de la sociedad entera.

En esta medida es que, pese a ser un suceso sobrenatural, ha sido el paso del tiempo y la sociedad misma quienes han convertido a la guadalupana en un personaje más de la historia, ya que, como dice María Cristina Pons, lo que hace históricos a ciertos sucesos es la trascendencia de los acontecimientos de un grupo social.

Dicha trascendencia no sólo radica en que se haya producido un cambio en situaciones políticas, económicas, culturales, etc., sino en que estos acontecimientos y/o figuras históricas “son «discursivizados», documentados e

incorporados a la historiografía y pasan a formar parte del conocimiento colectivo”³⁵.

Entonces, cualquier evento pasado, siempre y cuando haya provocado un cambio económico, social e ideológico, puede caber dentro de los géneros de corte historicista, pese a que exista duda sobre su veracidad.

A diferencia de *Corona de sombra* y *Corona de fuego*, en donde Usigli retoma episodios determinados de la historia de México en donde miles de personas fueron testigos de ellos —en la primera, el imperio de Maximiliano, su esposa Carlota y el trágico final de ambos y, en la segunda, la derrota de Cuauhtémoc y el pueblo mexicana ante Cortés—.

En *Corona de luz* no ocurre lo mismo, pues si bien muchos de los personajes son reales —Carlos V, Isabel de Portugal, Fray Juan de Zumárraga, Fray Toribio de Benavente o Motolinía, Fray Bartolomé de las Casas, Fray Martín de Valencia, Fray Pedro de Gante, Fray Bernardino de Sahagún y Vasco de Quiroga—, el dramaturgo presenta otros de quienes se duda de su existencia o, mejor dicho, no hay pruebas documentales objetivas que confirmen su paso por la historia, como es el caso de Juan Diego y de la misma Virgen de Guadalupe, dado que se trata de un hecho sobrenatural.

El ejemplo de Juan Diego, representado en *Corona de luz* por cuatro Juanes, los cuales simbolizan el número de las apariciones guadalupanas al indio, es el resultado de la motivación de Usigli por resaltar la importancia que algunos personajes han tenido en la historia de México, hayan sido o no reales, pues como bien señala Pons, fueron incorporados a la historiografía y han terminado por ser parte de la historia de una nación.

Pese a que Rodolfo Usigli utiliza la historia como un “acento de color”, para él es importante aclarar cada una de las licencias históricas que se ha tomado y para ello se vale de dos prólogos, que a su vez funcionan para ampliar el horizonte de expectativas del lector y para vislumbrar el camino que el autor ha decidido tomar.

³⁵ María Cristina Pons, *op. cit.*, pp. 56-57.

Uno de los primeros puntos que aborda es el porqué de la elección de la guadalupana como personaje, la respuesta reflexiona sobre la importancia que tiene la Virgen de Guadalupe en la vida de todos los mexicanos, ya que, por tradición o fe, todos saben de su existencia y de la historia que la rodea, ocupando un lugar importante en la vida diaria y formando parte, incluso, de la arquitectura de las casas en México³⁶.

No obstante, el impacto que ha tenido en México va más allá: la Virgen se ha convertido en el estandarte por excelencia del mexicano en el ámbito cultural, social y político.

Gracias a esta influencia, las apariciones de la guadalupana han marcado profundamente la historia del país, independientemente de la disputa entre si dichos acontecimientos fueron reales o no, lo que prevalece e importa es la carga simbólica que representa para toda una nación: la esperanza y la fe, pese a la difícil vida que a gran parte de la sociedad le ha tocado llevar. Inclusive hay que considerar los movimientos sociales con la Virgen como motivo, como la Guerra de Independencia (1810) o la Guerra Cristera (1926).

Es por eso que Usigli considera a esta imagen como la representante de la soberanía espiritual del mexicano y concluye sobre su elección para construir *Corona de luz*:

Al final vinieron esas cosas que se conocen con el nombre de realizaciones cinematográficas sobre la Virgen [...]. Pero fue la repetida vaciedad, la falta de poesía y de sentido religioso —no eclesiástico— de esas películas, lo que me puso finalmente en marcha y me dio el sincero deseo de escribir una pieza sobre la Virgen de Guadalupe. (p. 18)

Así, con *Corona de luz* Usigli cierra su trilogía donde pretende cubrir lo que él considera como los aspectos fundamentales dentro de la vida del mexicano: la soberanía política, la soberanía territorial y, ésta, la soberanía espiritual.

Por otra parte, es común encontrar anacronismos en esta trilogía, característica que forma parte de las obras literarias de corte histórico. Dichas

³⁶ Cf. Rodolfo Usigli, *Corona de luz*, *op. cit.* En adelante, en las citas posteriores referidas a esta obra, incluyendo los prólogos, se anotará únicamente el número de página, correspondiendo a esta edición.

licencias, como se ha mencionado con anterioridad en este capítulo, no responden a la ignorancia del autor respecto de la base histórica, sino que responden a su perspectiva estética³⁷.

Una de esas desviaciones de la historia en la que incurre Usigli es el de la fecha en que se supone ocurrieron las apariciones y el inicio del culto a la Virgen de Guadalupe, donde él mismo señala las fuentes históricas donde se concluye el año preciso de dicho acontecimiento:

[...] conforme a las indicaciones encontradas en los textos de Mendieta y Chimalpáin, puede afirmarse ahora que la aparición tuvo lugar en realidad en un Año Trece Caña correspondiente al calendario tlatelolca (o tecpaneca), o sea el cristiano de 1555. [...] Téngase asimismo en cuenta que el culto guadalupano se desenvuelve en México justamente entre 1555 y 1575... (pp. 77-78)

Sin embargo, pese a que en el prólogo se señala el año de 1555 como el primer dato específico e irrefutable de las apariciones mariofánicas, tomado de la *Crónica india de la aparición de la Virgen de Guadalupe* de Antonio Valeriano, la elección de localizar temporalmente el primer acto de *Corona de luz* en el año 1529 y el segundo y tercero en 1531 en vez de emplear 1555, se debe a la importancia que tienen para Usigli los personajes de Carlos I, a quien necesita en la cumbre de su imperio, y de Isabel de Portugal, cuyo papel consiste en brindarle la inspiración a su esposo para la creación del milagro.

Además, el mismo Usigli considera que en estos años (1529-1531) las misiones catequizadoras poseen tintes heroicos, debido a la hazaña que los frailes deben realizar para convertir al cristianismo a un pueblo sometido, pero que todavía no se ha resignado a la derrota total ni al abandono de su fe³⁸.

Básicamente, es a partir de dicha cuestión anacrónica que Usigli adjetiva a *Corona de luz* como antihistórica, pues resulta evidente la reescritura que se hace de los sucesos pertenecientes a la historia oficial del país, como un recurso para

³⁷ En *Imagen y prisma de México*, Usigli menciona: "Debo decir que no 'corregí' la historia ni adulteré los acontecimientos, sino que más bien traté de enfocarlos o de situarlos en una perspectiva diferente, más afín a nuestra sensibilidad y nuestro tiempo, y esencialmente dramática", pp. 53-64.

³⁸ Cf. *Corona de luz*, pp. 93-95.

reinventar los hechos, pero también para llenar los espacios vacíos que existen dentro de la historia misma.

Otro aspecto divergente a los sucesos históricos es la reunión de los frailes dentro de la obra, pues resulta improbable que estos personajes hubiesen coincidido en un mismo lugar, no obstante, tal encuentro no es inverosímil, así como tampoco lo es el debate que sostienen sobre la elaboración de un milagro para conseguir la conversión de los indios, ya que no estaría fuera de la realidad el que se pudiesen haber encontrado ni el uso de auto sacramentales para facilitar la evangelización.

Las licencias dramáticas que Usigli se permite frente a la historia tienen la finalidad de apoyar el recurso artístico y con ello pretende dejar en claro que su actuar no es arbitrario ante la historia, pues: “Si no se escribe un libro de historia, si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe regir es la imaginación, no la historia”³⁹, por lo tanto, las decisiones tomadas atienden a cuestiones estéticas, más que a las histórico-formativas.

Regresando a las características de la novela histórica abordadas anteriormente, pese a la diferencia que existen entre el género narrativo y el dramático, se ha podido observar, con los ejemplos anteriores, que dentro del drama de corte histórico, también se encuentran características observadas en la novela.

El término “novela histórica”, propuesto por Pons, si bien caracteriza a las obras de finales del siglo XX, su expresión dentro del teatro, siempre y cuando contenga rasgos similares a los que la autora describe, se encuentran en obras de Usigli y dicho término puede ser equiparable, como ya se ha mencionado, a lo que el dramaturgo entiende y nombra “antihistórico”.

Una de las características que marcan una diferencia estructural entre los géneros narrativo y dramático es el uso del narrador, el cual, para ser una obra de corte histórico como lo entiende Pons, no debe ser ni omnisciente ni totalizador⁴⁰.

En *Corona de luz*, ante la ausencia de un narrador como tal, la función la cumplen los personajes, los diálogos, la escenografía, el vestuario y demás

³⁹ Rodolfo Usigli, “Prólogo a *Corona de sombras*”, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁴⁰ Cf. Pons, *op. cit.*, p. 17.

elementos que integran la puesta en escena, mismos que le proporcionarán al espectador la información necesaria respecto de lo que sucede dentro de la obra.

Estos elementos mencionados son los que conforman las didascalias⁴¹, las cuales no están únicamente dirigidas al lector del texto dramático, sino también para el espectador de la puesta en escena, quien las observa ya decodificadas en una expresión visual y auditiva con el mobiliario escénico y la forma en cómo se desenvuelven los personajes⁴².

A pesar de ello los lectores del texto dramático tienen una ventaja adicional, pues las didascalias que Usigli anota, no sólo son guías para la representación, ya que funcionan como los referentes de los hechos sobre los cuales se escribe, es decir, marca fechas y lugares específicos que no necesariamente se encuentran en los diálogos, como ocurre con la acotación inicial del primer acto:

*La acción el año de 1529, en el vestíbulo del monasterio de san Jerónimo de Yuste, fundado como ermita y establecido como capilla en 1407 por bula otorgada por el Papa Benedicto XIII; privado de bendición por el Obispo de Palencia, y luego restituido a la posesión de sus bienes y reorganizado como núcleo jerónimo con apego a las reglas de san Agustín. Está situado en Cáceres, en la región de Extremadura, medianera en la ruta que Carlos V de Alemania y I de España sigue ese año para hacerse coronar en 1530, tras una lucha sin tregua ni ley, emperador de los romanos.*⁴³ (p. 106)

En esta primera didascalia se mencionan fechas específicas que localizan temporalmente el desarrollo de las acciones del primer acto y que son retomadas —como los años de 1407 y 1530— de la historia oficial.

Pero esta referencia no es conocida por el espectador, mas éste podría inferir la época a través de la vestimenta de los personajes, la escenografía y los

⁴¹ Se entiende por *didascalias* no sólo las acotaciones que el dramaturgo pueda hacer dentro de su texto “[...] sino también toda información contenida en el diálogo de los personajes, tales como descripciones sobre algún acontecimiento, estado de ánimo de otros personajes, etc., incluyendo la mención de sus nombres que identifican a cada locutor/alocutor”, es decir, a cada uno de los personajes que se encuentra inmerso en este círculo de comunicación dentro de la puesta en escena. Fernando del Toro, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, 3ª ed., Galerna, Buenos Aires, Argentina, 1992, p. 47.

⁴² Cabe resaltar que la cuestión escénica en esta obra no sólo se reduce al espectáculo teatral, pues las didascalias de Usigli describen puntualmente el escenario plástico, de manera que el lector no carece de ello.

⁴³ En todos los casos de didascalias se conserva la letra cursiva del texto original.

diálogos, sobre todo en aquellos que enuncia Carlos I: “¡Qué es lo que pasa ahora!, veamos, ¿que me seguís hasta este sitio? ¿Flandes, Brabante, Alemania, el Palatinado; Lutero, Francisco de Francia, Clemente, que va a coronarme en Roma, mi familia? ¿Qué?” (pp. 113-114), o en esta otra: “¿Qué ocurre, pues, con América para que me detengáis así a medio viaje a Roma?” (p.116).

Con estos ejemplos, Usigli intenta que no quede ninguna duda sobre el espacio y tiempo de cada uno de los actos, en este primero, todos los datos señalados por Carlos I remiten a los años de España como un gran imperio, dueño de parte de Europa y gran parte del territorio americano.

Además de verse reflejado el desconocimiento español respecto a los sucesos ocurridos en el nuevo continente, así, mientras Carlos I enumera las posibles situaciones europeas que interrumpen su descanso, sobre la problemática en América únicamente se limita a enumerar un solo aspecto.

Por otra parte, el aspecto de la inverosimilitud se encuentra siempre en contraste con la realidad y el orden natural y social con el que regularmente se desarrollan los hechos, así, dentro de la obra, la serie de equívocos desencadenados a partir de la decisión de Carlos I al fabricar un milagro para sosegar a los indígenas y de fray Juan de Zumárraga para configurar dicho milagro se presentan en el acto tercero:

MARTINCILLO.- Yo no tengo ni razón ni objeto, ni autoridad ni derecho para permitirme convocar a Fray Toribio. Así, es claro que si lo hice fue porque vos me lo ordenasteis —ea.

FRAY JUAN.- ¿Cuándo?

MARTINCILLO.- Eso no lo recuerdo, pero aunque lego no lo soy tanto y suelo anotar vuestras órdenes en un librito que yo me sé [...]

FRAY JUAN.- ¿Y dónde está ese libro?

MARTINCILLO.- Perdonad. [...] ¡Ah, aquí estamos! [...] Eso es —sí— estaba yo dispuesto a apostar [...], pero sólo conmigo, que tenía yo razón (*lee*): “Recordad a Fray Juan que se acuerde de convocar a Fray Toribio para lo de la representación.”

FRAY JUAN.- ¿Y en qué fecha inscribisteis esa nota, hermano Martín?

MARTINCILLO.- (*Atragantándose un poco.*) Pues el... el... veintiocho de...

FRAY JUAN.- Decid la verdad ya.

MARTINCILLO.- El veintiocho de octubre, señor Obispo.

FRAY JUAN.- El veintiocho de octubre. Ah. ¿Y qué fecha es hoy, hermano Martín?

MARTINCILLO.- Pues... es la fiesta de Santa Constancia, de San...

FRAY JUAN.- ¿Qué fecha?

MARTINCILLO.- Doce de diciembre, señor. (pp. 195-196)

Pero este acontecimiento por sí mismo no representa una inverosimilitud, pues el encargo de Fray Juan de Zumárraga olvidado por Martincillo no pertenece a un orden inusual, fuera de lo natural o lo social, pues resulta muy cotidiano que alguien olvide un pedido.

Sin embargo, llama mucho la atención la mezcla de casualidades que se van tramando: la presencia de cuatro Juanes, el cambio del lugar para la representación, la presencia de Fray Toribio en ese momento y el adelanto de la fecha planeada para el 12 de diciembre. Son tantas las coincidencias que podría considerarse sale de lo común.

Pese a que prevalece una característica que remarca dicha inverosimilitud y es el carácter teatral; este exagerado número de coincidencias resaltan la mentira que se ha confabulado a favor del dramatismo.

Esa representación que le pide Zumárraga a Martincillo le recuerde y que se está llevando a cabo en el momento del diálogo con Fray Toribio es el teatro dentro del teatro, la mentira transformada en representación asimilándose como verdadera.

Los indios y los propios frailes son espectadores de su propia puesta en escena, de este modo, mientras el espectador externo de *Corona de luz* —el lector— se encuentra frente a un suceso simulado, los espectadores internos —indígenas y frailes en escena— se encuentran frente a su propio espectáculo.

Por tanto, los elementos de carácter irónico y burlesco de la obra son recurrentes no sólo en *Corona de luz*, también se encuentran presentes en el resto de las *Coronas*, aunque es importante adelantar, ya que en el siguiente capítulo del presente trabajo se profundizará en el tema, que la ironía no necesariamente tiene como objeto motivar la risa de quien la presencia.

Por ello, cuando Usigli clasifica *Corona de luz* como una comedia, lo hace retomando la tradición dramática española, en donde dicho subgénero representaba costumbres de su entorno, para que los espectadores se identificaran con las obras y asimilaran mejor la trama⁴⁴.

Si bien Martincillo ocupa un papel bufonesco, el carácter de comedia que le es atribuida a *Corona de luz* se encuentra encaminada a la representación de actividades cercanas al pueblo, en este caso se hace referencia a costumbres de la época colonial que, en parte, se mantienen hasta ahora: el respeto a los clérigos, la aceptación incondicionada de sus argumentos y el inicio del culto guadalupano, actitudes que aún forman parte de la vida diaria de los lectores de *Corona de luz*, tanto los de 1965 como los del momento actual y los venideros.

Otro aspecto es el uso de estrategias y formas que resaltan la ficcionalidad del texto, la cual es evidente en dos puntos que ya se han tratado: en la reconstrucción de la trama, donde la imaginación del autor juega un papel importante para llenar los espacios vacíos que la historia oficial tiene; y en la naturaleza de los acontecimientos históricos, pues no hay, salvo relatos no documentados⁴⁵, evidencia historiográfica que demuestre que las apariciones hayan ocurrido realmente.

Dicha ficcionalidad también se observa dentro del texto en sí, en especial en el Acto II titulado: “Los siete por México”, donde ocurre la reunión convocada por Fray Juan de Zumárraga para someter a discusión la creación de un milagro:

[...] un falso milagro, un acto de herejía como ningún otro, un fraude contra la fe. Así, ese seglar, 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

⁴⁴ Basta recordar que el título completo de la obra que se estudia en el presente trabajo es *Corona de luz. Comedia antihistórica en tres actos*.

⁴⁵ Al respecto, Xavier Noguez señala en *Documentos guadalupanos*: “El *Nican mopohua*, principalísima sección del *Hueitlamahuizoltica*, deriva también su título de las primeras palabras del párrafo introductorio en la edición de 1649 [...] No sabemos el tipo de material o materiales que Lasso de la Vega utilizó como fuentes del *Nican mopohua* en su *Hueitlamahuizoltica*. Además se cuidó muy bien de no revelar el origen de la información en la introducción de su obra, de cuya lectura se infiere que fue él mismo, con la ayuda de la inspiración divina, el autor del texto”. El Colegio Mexiquense-FCE, México, 1993, p. 20.

como el indio, y aparecerse en un día solemne a uno de esos pobres naturales y hacerle creer que es la Madre de Dios y de los indios para que se consume al fin la conquista material de estas tierras y sus hombres [...]. (p. 164)

La descripción anterior⁴⁶, sobre cómo han sido planeados los acontecimientos, la ficcionalidad no sólo forma parte de la obra de Usigli, sino que resalta la re-construcción que hace el dramaturgo respecto a los hechos considerados como históricos.

Sin embargo, para el autor no es importante la devoción que existe alrededor del culto a la Virgen, lo que pone en tela de juicio es la mentira bajo la que se sustenta no sólo esta imagen, sino los diversos pasajes y personajes de la historia de México, los cuales, para el dramaturgo, no han sido más que representaciones teatrales, puestas en escena a conveniencia de aquellos que ostentan el poder, el engaño social bajo el que se encuentra basada la identidad de una nación, “un fraude contra la fe”, señala el propio Zumárraga⁴⁷.

Es así que los elementos fundamentales dentro de la historia de cada nación, pueden ser tomados en las esferas artísticas, para motivar la reflexión sobre dicha historia y motivar la crítica hacia aquellos sucesos a los que se les va restando importancia, pese a la influencia clara que tuvieron y tienen, en la construcción de una identidad nacional.

⁴⁶ Cabe destacar que la cita es extraída del segundo diálogo que Usigli propone como declaración de lo que Zumárraga piensa y le ha sido ordenado. Resulta un diálogo opcional porque éste es de menor extensión a diferencia del primero, en donde la disertación se alarga y hace referencia a la situación de la Iglesia católica en Europa, el equivalente del fragmento citado en esta versión amplia es el siguiente: “¿Qué me ordena Carlos V, hermanos, no sólo luterano sino preluterano amamantado por la loba de la penumbra de pasados siglos? Que haga yo un milagro. [...] Que me sustituya a Dios Nuestro Señor y que haga aparecerse a una virgen que tenga una apariencia mexicana.” (p. 161)

⁴⁷ Basta recordar *El gesticulador*, cuya trama gira precisamente en torno a la mentira en la que se cimienta la Revolución.

Capítulo II. La ironía en *Corona de luz*

En el capítulo anterior se abordó el tema del drama histórico y la forma en la que Usigli ha utilizado este recurso para la construcción de sus obras, en especial en la trilogía de las *Coronas*, específicamente en *Corona de luz*, donde el manejo de la historia como elemento artístico dentro de la dramaturgia coincide con el empleado en lo que se conoce actualmente como “novela histórica”.

Ya empatados ambos términos —tanto el de “novela histórica” como el de “drama histórico”— y habiendo puntualizado las características que los diferencian el uno del otro, en el presente capítulo se analizará una de las estrategias empleadas en *Corona de luz* y cuyo uso es recurrente, como lo menciona María Cristina Pons, en las obras literarias donde se realiza una reconstrucción del pasado histórico: la ironía⁴⁸.

Las definiciones que se han hecho sobre la “ironía” han sido variadas, pues al resultar una de las figuras retóricas que alberga mayor complejidad, los ángulos para su estudio han sido diversos.

Debido a que se encuentra en más de un nivel lingüístico⁴⁹ y es susceptible de que haya otras figuras dentro de ella, es importante establecer los ejes principales por los que tiene mayor incidencia, para poder determinar la existencia de la ironía dentro de un texto.

Para desentrañar las características que le son propias y las cuales permitirían identificarla dentro de una obra literaria, se partirá de la postura de

⁴⁸ Ver *supra*, p. 7.

⁴⁹ Los dominios lingüísticos, según la *Retórica general* del Grupo μ , son cuatro: el dominio plástico, metaplasmos, en donde el grado de lenguaje que se ve afectado por la desviación ocurren en su forma, no en el significado; el dominio sintáctico, metataxis, en donde el significado lo es en la medida que entre en interacción con una frase, si no, sólo se podría deducir la mitad del sentido; el dominio sémico, metasemema, donde hay partes del significado descompuestas arbitrariamente; y el dominio lógico, metalogismos, en donde el contenido va más allá del orden lingüístico de la palabra. La ironía se ubicará en el tercer y cuarto dominio, pero también puede encontrarse en el primero y el segundo como se verá más adelante. Grupo M, *Retórica general*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 75.

Pere Ballart, quien recopila las singularidades identificadas por diversos autores y logra construir una visión lo más completa posible acerca de esta figura.

A partir de la teoría propuesta por Ballart, se realizará el estudio de la ironía en *Corona de luz*, observando si coincide con los parámetros enunciados por dicho autor, así como la función que desempeñan dentro de esta obra dramática.

1. Condiciones mínimas para considerar la existencia de la ironía en *Corona de luz*

Una de las premisas de la propuesta teórica de Pere Ballart es aquella que trata sobre las condiciones mínimas que debe tener un texto, para que se pueda hablar de la existencia de ironía en él, pues es a partir de este recurso del que el autor se vale para emitir sus juicios e involucrar al lector a que exprese los propios.

Razón por lo que se determinará si en *Corona de luz* existen dichas condiciones mínimas que clarifiquen si la ironía es parte de la obra estudiada; sólo entonces, al comprobar que el texto de Usigli es irónico, se podrá estudiar de qué manera la ironía desata la crítica relacionada con el uso de la historia, lo cual se profundizará en el capítulo tres.

De acuerdo con Pere Ballart, las características que deben de cumplirse en su totalidad para que se pueda decir que la ironía se encuentra presente en un texto, son: “un dominio o campo de observación; un contraste de valores argumentativos; un determinado grado de disimulación; una estructura comunicativa específica; una coloración afectiva, y una significación estética”⁵⁰.

La primera característica que se abordará es el dominio de observación, el cual se refiere a un rasgo que se encuentra desde el momento en que el autor concibe la obra, pero no es hasta que el lector la tiene en sus manos y comienza a leerla, que ésta comienza a tener un valor dentro del propio discurso, determinando así en dónde comienza y en dónde termina la ironía.

Pere Ballart menciona que la ironía puede manifestarse en el aspecto verbal, no siendo más que el canal empleado por el escritor, en donde se detectan

⁵⁰ Pere Ballart, *Eroneia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, p. 311.

enunciados conformados por palabras con sentido irónico; y en el aspecto situacional, donde el sentido que proporciona la ironía surge a partir no de las palabras en sí, sino de los sucesos relatados que expresan acciones en donde tiene presencia la ironía misma.

Dentro del texto dramático puede resultar más fácil la identificación del lugar en que se expresa la ironía, pues al no existir un narrador propiamente dicho, la separación de las acciones —señaladas por las didascalias— y de los diálogos permiten determinar si la ironía empleada por el autor de la obra está constituida por argumentos verbales o por las acciones relatadas.

Sin embargo, la ironía verbal es la que tiene mayor incidencia en *Corona de luz*, pues, como se comentó en el capítulo anterior, pese a ser una obra dramática, parece que fue concebida más para leerse que para la representación, lo cual puede observarse desde el mismo título, donde se hace alusión a la luz que ilumina el camino de la soberanía del país, pero que a su vez se encuentra oscurecida por falsas verdades.

Incluso dentro de las mismas didascalias se encuentra la ironía en un sentido verbal, como se demuestra en la acotación inicial del primer acto:

Un fraile alto y motilón, con el hábito de la Orden Jeronimiana, emerge del segundo término izquierda como una gran sombra en movimiento, y se dirige al enorme portón situado al centro del fondo. Su rosario suena, al ritmo de sus pasos, como la espada de un mercenario contra una bota de trabajado cuero.
(p. 107)

En el fragmento anterior, la primera parte de la cita obedece a la indicación por parte del autor respecto a las consideraciones que se deben tomar en cuenta sobre la apariencia del personaje que aparece en escena: el portero del monasterio de Yuste, es decir, ni en el significado ni en la enunciación se encuentra alguna clase de desvío.

Al leerlo, no se puede suponer que el autor haya querido decir alguna otra cosa oculta bajo este fragmento. Pero en seguida comienza el juego irónico, el que es de carácter argumentativo y el cual no se encuentra cimentado en la acción de un personaje.

En vez de eso, se describe un rosario que suena al ritmo de los pasos del fraile, entonces el autor se vale de la siguiente comparación para crear la ironía: “*como la espada de un mercenario contra una bota de trabajado cuero*”, conjugando en esta línea la comparación de dos figuras completamente opuestas: el fraile y el mercenario, el hombre de fe dedicado a la vida espiritual y el que vive en un mundo material y al servicio del mejor postor.

Aunque la comparación podría leerse ingenuamente como una simple manera de describir la forma cómo sonaba el rosario, con todo es importante recordar que los frailes jerónimos eran una de las órdenes que mayor cantidad de riquezas poseían gracias a los vínculos que tenían con la monarquía española.

Por lo tanto, un segundo significado dentro de la misma oración connotaría a la idea de la Iglesia como una organización que vela por la salvación del alma de los hombres, a cambio de bienes materiales, precisamente como el mercenario: soldados de la fe que persiguen un beneficio económico, justo lo que el portero de la obra hace para brindarle un poco de paz a Carlos V.

Así mismo se señala la forma en la que va surgiendo a escena: “*como una gran sombra en movimiento*”, donde desde el inicio se confronta con el título de la obra: la luz que iluminará todo rescoldo de oscuridad.

Inmediatamente el texto continúa con: “*Es el portero del monasterio*” (p. 107), por lo que se entiende que el hilo descriptivo del discurso es retomado de forma lineal, quedando la delimitación de la ironía en el enunciado antes visto.

Otro ejemplo se encuentra en el mismo acto, justo después de que el Ministro le ha explicado a Carlos el nombre que se ha popularizado para referirse al Nuevo Mundo y el cual no es del agrado del rey:

MINISTRO: [...] Quizás se hablará un día de la América española, para diferenciarla de la francesa o de la sajona, porque ni Francia ni Inglaterra van a abstenerse de efectuar exploraciones, ni a quedarse con las ganas de arrebatarlos aunque sea unas migajas de territorio y de poder en... (*Ante la mirada severa de Carlos, se detiene.*)

CARLOS: ¿En dónde?

MINISTRO: En... en las Indias.

CARLOS: ¿Queréis decir en América? Dejémoslo allí. Ya sabéis que prefiero ceder a todo antes que tener discusiones de familia. Soy hombre de paz. (pp. 115–116)

En este caso, la ironía se encuentra en el último diálogo de Carlos, pues detrás de la mención de sus intenciones de evitar a cualquier costa un enfrentamiento, se le describe dentro del mismo acto con el oxímoron⁵¹ de “guerrero pacifista” (p. 111), creando un contrasentido al nombrarlo un hombre que fomenta la paz, pero que también busca la guerra.

Es así como la ironía es reforzada por el contexto histórico de Carlos V, pues durante su imperio, se mantuvo en guerras constantes para resguardar su vasto territorio⁵², lo cual contradice también su preferencia de “ceder a todo antes que tener discusiones”.

La segunda condición mínima corresponde al “contraste de valores argumentativos”, ésta obedece al enfrentamiento entre lo aparente y lo real dentro del texto. Pere Ballart menciona que dicha condición resulta un factor básico no sólo de la ironía, sino que es compartido con otras figuras retóricas de carácter lógico⁵³.

Así mismo, dentro del texto literario, la división entre ambos estratos —el aparente y el real— dificulta la tarea de puntualizar en dónde comienza uno y en dónde termina el otro, es decir, no es claro en qué momento se está mencionando algo verdadero y cuándo algo ficticio; debido a que nos enfrentamos a una hoja de papel, que no cuenta con los elementos paralingüísticos⁵⁴, como sucede en el

⁵¹ De acuerdo a Helena Beristáin, el oxímoron es el resultado de “la relación sintáctica de dos antónimos. [...] Involucra generalmente dos palabras o dos frases. Consiste en ponerlas contiguas o próximas, a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente a la otra”. *Diccionario de retórica y poética*, 9ª ed., Porrúa, 2006, p. 374.

⁵² Históricamente se menciona: “Fuera de España, la extensión única de territorios y derechos de Carlos V, conseguida principalmente a través de la previsión diplomática, tuvo que ser defendida constantemente por la guerra”. Mary Vincent y R. A. Stradling, *España y Portugal*, Folio, España, s/a, p. 81.

⁵³ Debe recordarse que de acuerdo al Grupo M en su *Retórica general*, las metáboles se distinguen según el nivel de la lengua al que afectan: el fónico-fonológico, el morfosintáctico, el semántico y el lógico. En este último se modifica: “el valor lógico de la frase y por consiguiente no están [dichas figuras retóricas] ya sometidas a restricciones lingüísticas”, p. 76.

⁵⁴ “[...] son una serie de elementos vocales no lingüísticos, que se producen con los mismos órganos del aparato fonador humano, pero que no son considerados parte del sistema verbal; en la mayoría de las ocasiones, se alían con elementos cinésicos u otros elementos no verbales para comunicar o matizar el sentido de los enunciados verbales”, es decir, la intensidad, el tono, la

habla cotidiana, para dilucidar si lo que el emisor nos está transmitiendo pertenece a la realidad o a la ficción.

Entonces podría decirse que en *Corona de luz* la dificultad antes descrita se ve minimizada por el hecho de ser un drama de corte histórico, donde lo real se encuentra enmarcado por el contexto de la Historia alrededor de la cual la obra gira.

De esta forma, los elementos dentro del texto, como la suma de equívocos que lleva a la realización no planeada (o tal vez sí) del milagro, la reunión de los frailes para discutir la puesta en escena y la entrevista con Carlos V, conforman los elementos que son parte del recurso literario empleado por Rodolfo Usigli para construir el drama y los cuales remiten a fechas específicas de la historia.

Así, la realidad se encuentra en los personajes y lugares que tienen un referente claramente histórico, tanto en el ámbito ficcional como en las licencias del autor, observado en la reunión del acto II y en las especificaciones de los años en que se ubica temporalmente la obra⁵⁵.

La tercera característica corresponde a la “disimulación”, la cual surge de la necesidad del escritor de velar su posición ideológica frente al texto, es decir, a partir de diversos recursos literarios pretende ocultar sus opiniones, siendo tarea del lector identificar dichos recursos, como señala Pere Ballart:

Es, por tanto, el cometido de quienes decidan desbrozar esta parcela de lo irónico el análisis de los dispositivos empleados por el ironista para disfrazar su actuación, la naturaleza de su cortina de humo: procedimientos retóricos, ficcionalización de su propia persona, dramatización de la acción, etc., así como la precisión en la medida de lo posible y con la deseable objetividad, del

velocidad o el volumen de la voz, cuando estamos hablando. *Diccionario de términos clave de ELE*, Centro Virtual Cervantes, 1997-2012. Consultado el 16 de septiembre de 2012 en: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/paralinguistico.htm.

⁵⁵ Es interesante señalar que es el mismo Rodolfo Usigli, en este “Segundo prólogo”, quien justifica su decisión y realiza el ejercicio de suponer cómo sería *Corona de luz* si en vez de Zumárraga fuera Montufar, si presentara a Carlos V en su lecho de muerte y no en medio de la gloria de su imperio o a los frailes en puntos de vista diferentes a los que utiliza: “No obstante mi capacidad dialogística [...], confieso que no podría, sobre la base de estos elementos, organizar un acto tan dramático como el que creo haber logrado con los otros. Por consiguiente, habría que buscar infinidad de elementos de acción y que discurrir episodios bastante numerosos y variados para sostener en pie el acto y llevarlo a una culminación, sin la cual saldría sobrando el [acto] tercero.” *Corona de luz*, p. 96.

grado de encubrimiento con que el ironista ha solapado su auténtico paradero ideológico.⁵⁶

En *Corona de luz* la disimulación abarca todo el texto, pues a lo largo de la obra se pueden encontrar ideas contrarias que le permiten a Usigli no develar inmediatamente su posición frente al tema de las apariciones guadalupanas, sobre la conquista española, la evangelización y la fiabilidad de los pilares que sostienen una nación, permitiendo que sea tarea del lector.

Un ejemplo donde podemos encontrar estas ideas aparentemente contradictorias es en el primer acto de *Corona de luz*, en donde vemos al ministro y al cardenal discutiendo sobre la situación de América, principalmente sobre los indígenas, pues ni la institución militar, representada por los conquistadores, ni la institución eclesiástica, la Iglesia, ha podido someterlos:

MINISTRO: ¿Qué haríamos sin ellos? Si los indios llegaran a extinguirse...

CARDENAL: Sería una mancha imborrable la que caería sobre la cristiana Majestad de Carlos V.

MINISTRO: Eso sería lo de menos.

CARLOS: ¿Cómo?

MINISTRO: Si los indios desaparecieran, ¿quién bajaría a lo profundo de las minas en busca de metales, quién acarrearía los bloques de piedra para levantar iglesias, conventos y palacios y casas habitables; quién cultivaría la tierra? No serían seguramente los españoles, que han ido a América para conquistarlo todo menos el trabajo, puesto que han ido como héroes y como aventureros. Y entonces todos nuestros proyectos para acrecer el poderío y la riqueza españoles caerían por tierra. (pp. 121-122)

En esta discusión se cuestiona lo que sucedería si los indígenas llegaran a desaparecer del Nuevo Mundo, situación que propiciaría que los españoles pudieran apoderarse sin ningún impedimento de todo lo que hallaran a su paso, inmediatamente surge la aparente preocupación del cardenal, quien señala la carga moral que implicaría aniquilar a los indígenas; lo cual es rebatido por el Ministro que minimiza dicha razón y expone una realidad más cruda: si los indios desaparecen, quién realizará el trabajo pesado.

⁵⁶ Pere Ballart, *op.cit.*, p. 319.

En este ejemplo observamos cómo Usigli no expone de una vez su opinión —la opinión del Ministro—, sino que muestra otros puntos de vista para que el lector se adentre en la obra y reflexione sobre todas las posibilidades.

El cuarto aspecto se refiere a la estructura comunicativa, en la cual se identifica qué tipo de discurso ha elegido el autor para plasmar su obra y, por lo tanto, la manera en la que construirá la ironía dentro de ella.

En lo que respecta a *Corona de luz*, el medio que ha elegido Rodolfo Usigli es la estructura dramática, en donde se encuentran características que denotan la presencia de la ironía, como ya se ha observado en los ejemplos anteriores, tanto en los diálogos de los personajes como en las didascalias.

Así mismo, dentro de las consideraciones que se han venido describiendo e identificando en esta obra de Usigli, se mantiene la doble significación que debe existir en la ironía en una sola enunciación, como lo señala D. C. Muecke:

[...] el curso comunicativo de la ironía se bifurca en el ámbito de la recepción de mensajes: sus destinatarios pueden ser los lectores que ingenuamente acepten los enunciados literales o bien aquellos que decidan trascenderlos en busca de una lectura en clave irónica.⁵⁷

Lo que menciona Muecke es complementado por María de Lourdes Ferraz, quien agrega que el mensaje irónico puede ser recibido por dos tipos de receptores: un lector/espectador ingenuo, quien lo entenderá de forma lineal; y el otro, que comprenderá el sentido irónico dentro de éste.

Como ejemplo se encuentra el siguiente pasaje del acto tercero, cuando se presenta ante Fray Juan de Zumárraga el cuarto Juan, con la novedad que ocurre por el rumbo del Tepeyácatl:

MOTOLINÍA: ¿De dónde vienes, hijo?

FRAY JUAN: ¿Estáis fuera de vos, Fray Toribio? Temo que caigo en el pecado de Martincillo, pero os apuesto que éste viene también del Tepeyácatl.

JUAN IV (*Prosternándose*): Tú como Dios —sabes todo. (p. 207)

En este fragmento, el cuarto Juan exalta a Zumárraga por saber, antes de decirle el asunto que lo ha llevado ante su presencia, el porqué se encuentra allí.

⁵⁷ Citado por Pere Ballart, *op. cit.*, pp. 319- 320.

Se podría suponer que el comentario de Juan IV es lineal, si se considera que el personaje es un indio ya conquistado por los españoles y a quien se le ha adentrado en la fe católica, por lo tanto, se supone la inocencia en dicha comparación.

Sin embargo, también se encuentra la otra lectura, donde cuestiona cómo es que Zumárraga no va a saber lo que ocurre si él —como Dios, dice Juan IV— ha orquestado la representación milagrosa, conociendo de antemano lo que sucede, escuchando en las palabras de Juan IV las del propio autor.

La quinta característica es la coloración afectiva, la cual obedece a la reacción que se desea provocar en el destinatario, pues no se debe creer a la hilaridad como el fin último del sentido irónico, en vez de ello, es posible que el receptor sienta terror, complicidad o compasión, entre otras emociones, al reflexionar sobre las posibilidades significativas de la ironía detectada.

Ballart dice que entre las posibles reacciones del lector, puede encontrarse que detrás del propósito de esa construcción irónica, esté el deseo de motivar la reflexión respecto al mundo que lo rodea y el cual puede hallar una semejanza dentro de la obra.

Si consideramos esto último específicamente en *Corona de luz*, se podría considerar al mismo acto reflexivo como una de las reacciones que pretende incitar Rodolfo Usigli con su obra.

A lo anterior se suma la duda generada a partir del tema elegido por Usigli, donde se tocan las fibras más sensibles del mexicano, pues ve representado el cimientamiento de todo lo que conforma su sistema de creencias y tradiciones y, más aún, que éstas sean cuestionadas valiéndose del artilugio teatral.

Así, en *Corona de luz* como en el resto de sus obras de corte histórico, el lector es incitado a realizar un acto de conciencia al tiempo que encuentra la familiaridad y proximidad de las tramas.

Entonces, la coloración afectiva en *Corona de luz* dependería no sólo de la obra en sí misma, sino de las aclaraciones que el propio autor hace sobre ella:

El teatro de ideas es aquel que busca el debate, la evolución del hombre y que, aprovechando las tres dimensiones del teatro⁵⁸, presenta de bulto y en movimiento ideas y personajes. Quiero decir, el que busca el debate en escena y fuera de la escena, en la sala misma, al proyectarse sobre los espectadores. (p. 55)

Si bien, en la cita anterior Usigli agrega el término “teatro de ideas” al referirse a *Corona de luz*, lo importante es considerar que en la definición que él da, se determinan los efectos que pretende causar sobre el espectador, es decir, que la coloración afectiva no sólo se encuentra dentro de la obra teatral, sino que el autor se vale también del prólogo para aclarar sus intenciones y cada uno de los rasgos significativos de la misma.

Uno de los momentos de mayor tensión y dónde resulta evidente el propósito de incitar la reacción del lector, ocurre cuando el cuarto Juan entra en escena: “*Durante las últimas réplicas, ni visto ni sentido, habrá entrado Juan IV (Juan Darío), con su tilma recogida por la mano izquierda, sereno, dulce, no indeciso sino como deslumbrado simplemente*”. (p. 206)

En esta parte, el lector ya sabe lo que guarda Juan IV entre su tilma: las rosas de castilla y la imagen grabada de la Virgen de Guadalupe. Aunque llegando a este punto de *Corona de luz*, donde se conjuga con el instante cumbre de las narraciones populares sobre las apariciones mariofánicas, el lector chocará con la idea planteada a lo largo de la obra: la mentira como base de la fe, de la historia y de los cimientos de una nación.

Rodolfo Usigli no escatima en recursos para llamar la atención de su audiencia y propiciar que ésta salga de su zona de comodidad para adentrarse activamente en aquello que, pese a ser una representación, le involucra y concierne.

La sexta y última condición mínima corresponde a la significación estética, la cual obedece al motivo por el que el escritor decidió crear una obra, por lo tanto, la ironía que se expresa dentro de ella, no solamente obedece a una herramienta literaria, sino que porta, como ya se ha mencionado, la información que conforma

⁵⁸ Usigli determina que los tres ejes que posee el teatro son: la expresión, la pasión y la fascinación. Cf. Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, UNAM, México, 2005.

sólo una parte de la totalidad de dicha obra, es decir, si se aíslan los elementos irónicos y se analizan sin tomar en cuenta que forman parte de un todo, no tendrá cabida la significación estética.

Así, la escena final de *Corona de luz* no tendría sentido alguno si se aislara del corpus de la obra, ya que a partir del proceso discursivo que se va hilando desde el primer acto con la “epifanía” de Carlos V para crear un milagro y de la final aprobación por parte de los frailes para llevar a cabo la representación en el segundo acto, es como se logra la dualidad significativa: la duda del espectador si lo que ha ocurrido es un verdadero milagro o forma parte de la puesta en escena tramada.

Por ello es que los rasgos irónicos detectados en *Corona de luz*, tienen valor estético en la medida que se considera parte de la totalidad de la obra al momento de estudiarlos.

No se podría hablar de ironía sin antes considerar todo el contexto proporcionado por la obra completa, así como tampoco podrían aislarse los elementos estudiados, pues cada uno de ellos depende del resto para comprender el contrasentido producido en la ironía.

De este modo, al acercarse el final de *Corona de luz*, el lector ve la obra como una totalidad, siendo imposible diseccionarla en partes, pues si se hiciera quedaría nulificado el sentido irónico.

MOTOLINÍA: ¿Flor? ¿Qué flor, qué xóchitl?

JUAN IV: Xóchitl que hace sangre —Ésta.

Se vuelve de frente a Fray Juan, Motolinía, la monja, los indios, Alonso, el fraile y Martincillo, quedando de espaldas al público y despliega su tilma. Con ambas manos entonces tenderá las rosas rojas, muchas, a Fray Juan y a Motolinía. Al mismo tiempo, ante la imagen despegada, invisible al público, de la Guadalupana, la monja se desploma mientras dice:

JUAN IV: Señora dice: da xóchitl tata Obispo para que haga mi casa aquí. Es señal que mando. (p. 220)

Si se extrajera el fragmento anterior del texto perteneciente al acto tercero, podría creerse que pertenece a alguno más de los relatos sobre las apariciones guadalupanas, pero gracias a que forma parte de una obra completa y habiendo

leído el lector los dos actos anteriores a éste, es como puede entender las implicaciones irónicas en *Corona de luz*, las cuales juegan con los conceptos de falsedad-verdad, milagro-puesta en escena y realidad-ficción.

2. Los contrastes que propicia la ironía en *Corona de luz*

Ya que se han identificado las características principales que sugieren la existencia de la ironía en *Corona de luz*, el siguiente paso es identificar los tipos de contraste que propician la expresión de la ironía dentro del texto estudiado. Al respecto, Pere Ballart menciona tres grupos de ironías, los cuales se forman al contrastar en diferentes planos significativos.

El primer grupo es el formado por los contrastes que se encuentran dentro de los límites del propio texto. Para explicar este grupo, Ballart considera el concepto más usual de la ironía: “una figura por la que se dice lo contrario de lo que se da a entender”⁵⁹ tomando como referente la realidad.

Es por ello que dentro de los límites del texto, dicha realidad se encuentra en la misma obra, pues al ser la literatura una expresión que no siempre es contemporánea, es el escritor quien proporciona a los lectores los elementos necesarios para que ellos puedan determinar los valores que se contraponen dentro de la obra.

Pere Ballart también distingue en este primer grupo tres formas de ironía, dependiendo del tipo de contraste que la origina, las cuales son: la ironía que se da entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido, la que surge entre los elementos de la forma de expresión y aquella entre los elementos de la forma del contenido⁶⁰.

Dentro del primer subgrupo, para poder considerar la existencia de esta ironía en *Corona de luz*, la forma en la cual es expresada la obra tendría que ser

⁵⁹ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 329.

⁶⁰ Los términos que utiliza Ballart se desprenden de la teoría sobre el signo de Hjelmslev, donde la *forma de la expresión* es el equivalente al *significante* en la teoría saussureana, es decir: “la materia sonora ya organizada [...]” a través de la cual se manifiesta una imagen mental. La *sustancia del contenido* es: “[el] pensamiento o referente extralingüístico o paradigmas ideológicos manifestados en la lengua”, es decir, la esencia de un pensamiento. En tanto, la *forma del contenido* es lo que Saussure conoce como *significado*, la imagen mental. Helena Beristáin, *op. cit.*, pp. 461-462.

discordante con la idea que alberga, es decir, en el texto de Usigli, la expresión no denota algún tono o exageración que haga sospechar al lector que está sobrevalorando la idea que motiva el escrito. Más bien, es a partir del balance entre el contenido del texto con el referente externo, que el lector entra en un conflicto al oponerse el uno con el otro.

Respecto a la ironía surgida a partir del contraste entre los elementos de la forma de expresión, tampoco se encuentra en *Corona de luz*, debido a que el tono del discurso no cambia radicalmente a otro tono entre los segmentos del texto.

Si bien pudiesen enfrentarse cada uno de los tres actos entre sí, el tono y el estilo no cambian, por lo que no se produce en el lector alguna sorpresa al detectar alguna significación diferente a la que creía haber interpretado, pues el elemento que causa alguna clase de conflicto, es parte del conocimiento previo sobre la temática abordada en *Corona de luz*.

Sin embargo, el tercer tipo de ironía, surgida de la confrontación entre los elementos de la forma del contenido, sí tiene presencia en la obra estudiada, pues como menciona Ballart: “[estas ironías] son aquellas que ponen de manifiesto la contradicción entre dos acciones o acontecimientos que, contiguos o separados en el curso de la historia, resultan de imposible conciliación”⁶¹.

En *Corona de luz* se observan, principalmente, dos acciones contradictorias que manifiestan la presencia de ironía: la elaboración de un montaje que haga pensar a los indígenas de México en un milagro proveniente del dios católico y en el milagro que ha ocurrido fuera de todo cálculo y planeación:

FRAY JUAN: [...] El jardinero recibió órdenes de sembrar rosales en un lugar yermo, hacia el sur, que nombramos el pedregal de San Ángel —donde hace quizás siglos las fuerzas naturales de un volcán, movidas por los divinos designios, destruyeron la vida de incontables infieles. [...] Y donde la piedra volcánica hace superflua toda posibilidad de siembre. Pero el jardinero se comprometió a lograrlo. Bien. Tengo aquí la minuta precisa y clara —y en esta otra mano, Toribio de Benavente, tengo una rosa cortada hacia el norte, del lado del Tepeyácatl. ¿Qué puedo pensar? (pp. 200-201)

⁶¹ Ballart, *op. cit.*, p. 343.

Si bien los personajes principales tienen conocimiento de lo que ocurrirá desde un inicio, la significación cambia a través del personaje de Zumárraga, quien entra en conflicto al pasar de un estado de plena consciencia respecto a los hechos que suceden a su alrededor, a uno donde duda que efectivamente sea todo parte de lo previamente acordado o haya ocurrido un milagro verdadero sin siquiera proponérselo.

Continuando con la división que Ballart hace de la ironía, en el segundo grupo es donde esta figura abre un conflicto entre el texto y su contexto comunicativo, es decir, en dicho grupo la ironía hace referencia al conocimiento previo del lector respecto al tema aludido en la obra.

Por ello, las ironías presentes en *Corona de luz* forman parte de esta división, debido al enfrentamiento que existe entre este texto y el referente inmediato sobre las apariciones guadalupanas.

Los textos que albergan este tipo de ironías rompen el límite que usualmente existe entre la obra literaria y la realidad, pues a partir de este quiebre es como se incita la reflexión alrededor de los aspectos tratados.

Pero dicho límite entre lo ficticio de la obra y la realidad se rompe en dos ocasiones: en primer lugar, dentro de la obra se pone en duda la veracidad de aquellos documentos que relatan la historia sobre las apariciones guadalupanas, provocando una fractura entre el contexto de *Corona de luz* y la historiografía católica; y en segundo, dichos documentos históricos, al no contar con un punto de referencia objetivo, quiebra una vez más el plano considerado como real, pudiéndose bien considerar como parte de la ficción fuera de los límites del texto dramático.

El autor real, a diferencia de lo que ocurre en el primer grupo, usualmente es parte del texto, aclarando la relación del mundo literario y la realidad en la que se localiza el lector.

En *Corona de luz*, Rodolfo Usigli no se distingue del todo dentro de los diálogos mismos, pero sí en las didascalias, las cuales enmarcan no sólo los apuntes técnicos, sino también la presencia menos velada del autor como lo muestra el siguiente fragmento:

Un instante más tarde entra un frailecillo minúsculo, de edad indefinida, que porta el hábito de los franciscanos propaganda fide. Se trata de Fray Martín —Martincillo— especie de secretario privado, a látere o sirviente del Obispo, encargado de llenar las funciones características del papel secante cada vez el temperamento de Su Ilustrísima gotea o chorrea la negra tinta del mal humor.
(pp. 143-144)

La voz del autor se hace evidente en la opinión que tiene sobre sus propios personajes y con la cual confronta el mundo que ha escrito con el contexto real del lector.

Por eso, al momento de declarar el tipo de trabajo que realiza Martincillo dentro del obispado, dependiendo del estado de ánimo de Fray Juan de Zumárraga, Rodolfo Usigli muestra al lector de una sola vez la relación entre las dos realidades: el personaje histórico del Obispo, quien rememora el contexto histórico conocido por el lector; y Martincillo, quien recuerda que los sucesos presentados se encuentran en un plano no real, es decir, en lo literario.

Así mismo, la voz de Usigli se encuentra en los dos prólogos que acompañan al texto, en donde se vale no sólo de elementos históricos y la explicación de los recursos empleados en la creación del drama, sino que también utiliza su propio contexto como mexicano y la presencia de la Virgen de Guadalupe en su cotidianidad, para justificar su cercanía y conocimiento respecto del símbolo, haciendo pertinente su uso en *Corona de luz*.

Por último, en el tercer grupo se encuentran las ironías originadas entre el contraste del texto irónico con otros textos; de acuerdo con Pere Ballart, el recurso más empleado en este tipo de ironías es la parodia⁶², por lo que es el lector quien tendrá la tarea de deducir cuáles son los otros textos a los que se hacen referencia dentro de la obra.

En *Corona de luz*, Rodolfo Usigli menciona que su motivación para escribirla fueron las producciones cinematográficas sobre las apariciones guadalupanas; no es difícil para los lectores que comparten el contexto mexicano, ni para aquellos quienes conocen lo ocurrido en el Tepeyac, identificar dichas

⁶² Según Helena Beristáin, a grandes rasgos, la parodia es: “[La] imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad”. *Op. cit.*, p. 391.

películas donde se idealiza en exceso el suceso milagroso y encontrar las características que tanto molestan al autor: “la repetida vaciedad, la falta de poesía y su sentido religioso”⁶³.

Respecto a la parodia, ésta puede observarse con claridad en el primer acto en el personaje de Carlos I, en donde se pone en evidencia que pese a su investidura de rey y dueño de toda la Nueva España, son otros quienes la dominan:

CARLOS: ¿Y qué puede ser eso? ¿Qué es América? Eso no existe.

MINISTRO: Decid más bien que no existía, señor. No existía siquiera cuando fue descubierta. Pero ahora, gracias a los cosmógrafos alemanes y holandeses, vuestros súbditos, no sólo existe América, bautizada por el nombre de Américo Vespucio, sino que existen la América Septentrional y la América Meridional, en vez de lo que llamábamos el Nuevo Mundo.

CARLOS: ¡América! Disparate. No existe más que el Nuevo Mundo, que no es más que la Nueva España [...] Me siento tentado a veces de escuchar a mis aduladores cosmógrafos y llamar a esa tierra Carolandia, Carolia o Carólica. Después de todo, es obra mía. (p. 114)

En este fragmento, el personaje de Carlos I es objeto de la burla del autor, quien deja al descubierto la falta de dominio que tiene sobre su propio imperio de tan grande que es, aumentando el contraste al equiparar a Carlos con Dios mismo y que, pese a las cualidades casi divinas⁶⁴ que se atribuye, al final termina sometándose a las acciones de sus súbditos sin poder hacer algo al respecto.

3. Nivel sintáctico: las metáboles que participan en la construcción de la ironía

Ya que se han determinado las condiciones mínimas para considerar que la ironía se encuentra presente en *Corona de luz*, así como los principales contrastes que se derivan de dicha metábole dentro de la obra, el siguiente paso será

⁶³ “Primer prólogo”, p. 18.

⁶⁴ La tendencia del personaje de Carlos I de sentirse dueño de casi todo el mundo se encuentra en la siguiente línea del primer acto: “¿Habéis dicho reinar? ¿Existe alguien, fuera de Dios y de mí, que pueda reinar en mis dominios?”, pero a cada paso cae al constatar que no tiene el poder suficiente sobre los conquistadores, mucho menos de la situación que atraviesan los indígenas ni de las misiones para evangelizar a los nativos. *Corona de luz*, p. 118.

analizar esta figura en el nivel sintáctico y, posteriormente, en el semántico y pragmático.

La razón por la que se debe profundizar la ironía en estos niveles se debe a que esta figura modifica el texto en más de un dominio, así la ironía puede afectar el lenguaje dentro de la relación entre los signos del discurso (nivel sintáctico), en el contenido (nivel semántico) y en el significado (nivel pragmático).

En este apartado se abordará únicamente el nivel sintáctico, debido a que en este nivel encontramos el recurso irónico enfocado dentro de los límites de la obra, mientras que en los niveles semántico y pragmático, el papel que juega la ironía se centra mayormente en relación con el panorama externo al que hace referencia y la crítica del autor a partir de esta metábole.

Hecho el análisis sintáctico, se podrá profundizar en los siguientes niveles la relación entre *Corona de luz* y los sucesos a los que hace referencia, además de contrastar lo analizado con lo dicho por la crítica de la obra de Usigli.

Aclarado lo anterior, inicio con la ironía y su acción dentro del nivel sintáctico. En este nivel, la ironía es una figura retórica en donde pueden encontrarse diferentes tipos de metáboles, las cuales tendrán la función de permitirle a la ironía dirigir cualquier operación retórica de desvío⁶⁵. De acuerdo a Ballart, el empleo de estas otras figuras se debe a que:

[...] conviene tanto a la ironía amplificar al máximo su sentido, como escatimar reticentemente la información que el lector sagaz deberá recuperar, [así] como invertir las significaciones lógicas que por convención atribuimos a las cosas, permutándolas...⁶⁶

Es decir, la ironía necesita exagerar la situación para acrecentar el contraste entre la realidad y la ficción dentro de la obra, al mismo tiempo que trata de ocultarse del lector, para que sea él quien la descubra bajo las metáboles utilizadas por el ironista, así como también trastocar la lógica de la obra y conseguir bifurcar su sentido.

⁶⁵ Helena Beristáin considera que las operaciones retóricas de desvío son: la supresión, la adición, la sustitución o supresión/adjunción y la permutación o inversión. Dependerá del tipo de metábole elegida por el autor, el tipo de desvío que se encontrará en la obra. *Op. cit.*, pp. 138-139.

⁶⁶ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 367.

Si bien cualquier clase de metábole es susceptible de ser ironizada, resulta más probable que las figuras empleadas correspondan al grupo de aquellas que afectan al contenido y no tanto a la expresión, debido a la naturaleza propia de la ironía.

Entre las metáboles que forman parte del juego irónico en *Corona de luz* se debe mencionar en primer lugar a la parodia, la cual se encuentra construida en la figura del rey Carlos I de España, quien a lo largo del acto I es tratado por el ministro y por el cardenal como si fuese cualquier otra persona, menos como lo que es: un rey, dueño de la mitad del mundo, que se atribuye a sí mismo una imagen casi divina.

Un ejemplo de esto lo encontramos en el momento en que llegan los mensajeros, tanto del cardenal como del ministro:

CARDENAL: Un momento, señor, os lo ruego. (*Carlos se vuelve. El cardenal empuja al fraile hacia adelante.*) Hablad, hermano, hablad.

CARLOS (*Mirando lentamente al fraile*): ¿Sabes quién soy, fraile?

FRAILE: Sí: un hombre.

MINISTRO: Fraile, inclínate ante la majestad de Carlos V, Rey de España y Emperador de Alemania, Príncipe del Palatinado y Duque de Brabante, señor del Nuevo Mundo, emperador del Sacro Imperio Romano y jefe de la cristiandad.

FRAILE: El cristiano no tiene más jefe que Cristo Vivo, y los reyes tienen más pecados que los hombres. Si yo saludo a Carlos como hombre, le rindo homenaje. Si lo saludara como a un monarca poderoso, tendría que ofrecerle hipocresía, y eso me lo prohíbe la Ley de Dios.

CARLOS: Tienes la lengua acerba, fraile, y eso me agrada. En mí el príncipe no ha podido acabar con el hombre.

EMISARIO: Eso es porque sois español.

MINISTRO: Príncipe español. (p. 125)

Y más adelante, ante la verborrea del ministro:

MINISTRO: ¡Ay, qué rey tengo! Como buen español tiene de héroe y de santo, de teólogo y de torero.

CARDENAL: ¡Adulación! ¿Dónde dejáis...?

CARLOS (*Interrumpiéndolo*): ¿Qué es lo que habéis dicho?

CARDENAL: Que os adulan, que...

CARLOS: No, vos. (*Al ministro, que tiene un gesto asombrado.*) ¿Existe eso, o es que todavía no acabo de aprender el castellano? Esa palabra que habéis dicho.

[...]

CARLOS (*Haciendo memoria*): Dijisteis: to...re...ro. (p. 126)

En ambos ejemplos, el personaje de Carlos es bajado de su posición de poder, situándolo a la altura de un hombre ordinario, recordando que a pesar de ser el rey de España, no domina la lengua española debido a su origen extranjero, despojándolo así de su aire divinizado que el propio rey se ha atribuido.

De esta forma, Usigli presenta a un rey cuyo poder no llega a todo su territorio, debido al desconocimiento que tiene de su propio reino; tenemos, entonces, la parodia de un personaje que le recuerda al espectador que detrás de la investidura real, simplemente se halla un hombre quien no puede abarcar lo que ocurre en sus tierras ni ejercer su dominio, mucho menos en los lugares más alejados como la Nueva España.

Otro ejemplo de parodia se encuentra en el personaje de Martincillo, secretario de Zumárraga, quien al ser un fraile franciscano debería obedecer los tres principales votos de su orden: pobreza, obediencia y castidad; sin embargo, Usigli señala:

El Hermano Martín va a la mesa del Obispo. Contempla, con evidente expresión de reproche, la bandeja y la taza. Luego, sin mucha deliberación, procede a absorber el contenido de la taza, que bebe de un largo sorbo. Entonces toma una rebanada de pan que se encuentra también sobre la bandeja y la esconde en la manga de su hábito. (p. 144)

Es así como vemos un franciscano que, pese a pertenecer a una de las órdenes mendicantes, busca cualquier momento para tomar de otro aquello que no le pertenece con un fin aparentemente egoísta.

Por otra parte, más adelante en el mismo acto, vemos cómo Martincillo le responde a Zumárraga por la reprimenda que le hace por tomar de su chocolate y pan:

FRAY JUAN: Sois un leguleyo, no un fraile, hermano Martín.

MARTINCILLO: Ya me lo tenéis dicho, pero vos no lo creéis, hermano Juan.

FRAY JUAN: ¿Olvidáis que soy el Obispo de Nueva España para hablarme así?

MARTINCILLO: Estáis de mal humor hoy, señor Obispo, puesto que así hay que hablaros.

FRAY JUAN: Soy español, no santo.

MARTINCILLO (*A media voz*): Si sólo fuera eso —pero sois vasco.

FRAY JUAN: ¿Qué decís?

MARTINCILLO: No he dicho palabra.

FRAY JUAN: Mentiroso además. Claro que soy vasco. Y eso, ¿qué?

MARTINCILLO: Eso lo explica todo, Ilustrísima. (p. 145)

En este diálogo, queda roto el voto de obediencia, pues Martincillo no puede aceptar la reprimenda que Zumárraga le profiere y contesta cada uno de sus alegatos, burlándose del propio Obispo por el carácter tan irritante que posee.

La víctima de la parodia no es únicamente el asistente de Zumárraga, sino el propio Obispo, quien, al igual que Carlos I, queda expuesto como un hombre cuyo poder no es capaz de controlar aquello que lo rodea. Así es como a través de estos personajes quedan parodiadas dos instituciones: la Iglesia y el Estado.

Por otra parte, la gradación es otro ejemplo de las metáboles utilizadas en *Corona de luz* relacionadas con la ironía y se caracteriza por “afectar la lógica de las expresiones” al ordenarlas de forma ascendente o descendente.

Una muestra de ello se encuentra en el acto segundo, cuando aparecen en escena Fray Juan de Zumárraga, quien ha mandado traer a Don Vasco de Quiroga, Pedro de Gante, Fray Bartolomé de las Casas, Motolinía y a Fray Martín de Valencia.

Conforme transcurre el acto, van llegando uno a uno los invitados, quienes intercambian algunas palabras, en apariencia cotidianas y sin exaltación alguna, hasta que Zumárraga les expone la tendencia que tiene el nativo de la Nueva España de mezclar los ritos católicos con los indígenas y cómo, a su parecer, contraviene al catolicismo, siendo el mismo español uno más de los males traídos por la conquista: “FRAY JUAN: Iba a decir que más que nuestros ritos y los

paganos se asemeja el conquistador español a la plaga de la viruela y a Camaxtle y a Huitzilopxtli” (p. 156).

Entonces la conversación se desvía a la dificultad que le causa a los españoles pronunciar los nombres nativos y de esta plática aparentemente trivial para los congregados, Don Vasco de Quiroga atina: “Pero no nos habéis convocado para tratar de algo que todos sabemos y sufrimos, Fray Juan. El tono de vuestra misiva era demasiado grave” (p. 157) y después de una pausa, la tensión aumenta:

FRAY JUAN: Os he llamado a todos, hermanos [...] para preguntaros quién soy. (Todos se miran, extrañados.) ¿Quién soy, os pregunto? ¿Soy el primer Obispo de la Nueva España por la gracia de Dios y del Papa? ¿O soy el último lacayo adulador de mi rey? ¿Soy el pastor sobre quien pesa el deber de salvar a las almas de este hemisferio? ¿Soy, a la manera de San Pedro, la piedra angular de esta Iglesia? ¿O soy un mercenario? ¿Soy un hombre de fe o un descreído? (p. 157)

Es a partir de este punto donde comenzará el debate sobre la encomienda de Carlos I para representar un milagro y así, de una buena vez, conquistar completamente a los indígenas. Aunque Zumárraga expresa su indignación ante tal acto y confía en que los hombres convocados puedan darle respuestas.

Poco a poco va aumentando la pasión con la que cada uno de los hombres va expresando su opinión hasta tomar la decisión de que el “milagro” será llevado a cabo.

En este ejemplo, la gradación se encuentra exclusivamente en el diálogo de los personajes, quienes a través de sus parlamentos aumentan la intensidad de este momento en que tomarán la decisión de montar la farsa encomendada a Zumárraga.

No obstante, será en el tercer acto donde la gradación se encontrará en la acción más allá del diálogo, cuando los cuatro Juanes entren a escena, intensificando la tensión conforme se vayan presentando, siendo Juan I el primero:

MARTINCILLO: Lo siento mucho, mi señor Obispo. Juro que lo siento. Pero allí está otra vez.

FRAY JUAN: Hermano Martín, me echáis en cara a menudo el ser vasco. Así pues, conocéis también el límite de mi paciencia. No me hagáis jurar. ¿Quién está allí otra vez?

MARTINCILLO: El indio, Ilustrísima.

FRAY JUAN: Extraordinaria cosa: el único indio de esta tierra sin duda, según lo decís.

MARTINCILLO: No, señor. El indio de las visiones. Ése que viene una vez por semana a lo menos para contarnos que habla con los santos cuando no con los ídolos.

FRAY JUAN: Dadle algo de comer y algo que llevar a los suyos, y que vuelva cuando tenga otra visión. (pp. 190-191)

En esta primera aparición, Zumárraga no recuerda el montaje del milagro ordenado desde España, ni el porqué de la presencia de Motolinía en su oficina, por lo que despide al primer Juan, sin darle mucha importancia a las apariciones relatadas.

Instantes después, ante su total indiferencia con el primer Juan, llega un segundo Juan, quien con el mismo mensaje sólo acierta a mencionar el lugar a Zumárraga, para que éste les diga de dónde provienen las apariciones que han estado presenciando:

MARTINCILLO: Este otro, Ilustrísima, trae otra historia. Dice que vio la luz y oyó voces.

FRAY JUAN: Que se limpie las orejas y que nos deje con paz, ¡vamos! Tengo otras preocupaciones que...

MOTOLINÍA: Perdón, Fray Juan, pero quizás haya una relación entre esa luz y esas voces. Podemos tratar de averiguarlo.

FRAY JUAN: Temo, Fray Toribio, que la conquista no les ha dejado ya a estos infelices hijos nuestros más que la imaginación. ¡Si vierais el número de estas cosas que yo veo! (p. 193)

En este segundo momento, Zumárraga ya no es del todo indiferente, pero aún conserva la calma inicial; por otro lado, el segundo Juan que se le presenta, pareciera ser un indígena más lúcido que el primero, aún absorto por las visiones, pero con mayor decisión que el primero para saber qué es lo que ocurre.

Será a partir de la visita del tercer Juan, quien romperá la barrera de la comunicación al hablar un poco el español, donde Zumárraga cambiará su indiferencia y tranquilidad inicial hacia la duda y desesperación ante el pensamiento de que alguien se haya enterado de la orden del rey:

MARTINCILLO: Perdón señor Obispo —pero allí está otro.

FRAY JUAN: Otro *¿qué?* Habláis siempre en enigmas.

MARTINCILLO: Otro indio que se empeña en veros. Y yo no tengo la culpa.

FRAY JUAN: *¿Ha dicho qué desea, por qué tiene que hablar precisamente conmigo?*

MARTINCILLO: Sólo que lo que tiene que decir es para orejas de Obispo y no de lego. (p. 197)

Esta tercera visita marca el inicio de la crisis que experimentará Zumárraga, entre el desconocimiento de lo que está sucediendo en la Nueva España y la desconfianza del milagro que tenía que ser montado por él mismo y sus allegados, pues este Juan lleva consigo pruebas del posible milagro:

JUAN III (*Sobreponiéndose con esfuerzo a su timidez y a su excitación*): Tata Obispo, tata Obispo —yo hallo xóchitl que hace sangre. (*Tiende la mano derecha, abierta, en cuya palma enrojecida hay una flor. Motolinía se acerca, Fray Juan toma la flor y va a primer término derecha seguido de Motolinía. Los dos examinan la flor en silencio.*)

FRAY JUAN: *¿Veis lo mismo que yo, Fray Toribio?*

MOTOLINÍA: Veo una rosa. No es flor de Tenochtitlan.

FRAY JUAN [...]: Dime, Juan Felipe, *¿dónde encontraste esta... xóchitl?*

JUAN III (*Sonríe*): Arriba —Tepeyácatl. (p. 198)

La rosa que lleva de prueba Juan Felipe no es casual, pues dicha flor no es nativa de la Nueva España y dentro del plan de los frailes para llevar a cabo el milagro, la rosa jugaría un papel importante, pues su crecimiento en la zona acordada, que era el Pedregal, convencería a los indígenas de la veracidad del milagro.

Sin embargo, esta misma rosa es la que pone a Zumárraga a sospechar que alguien se pudiera haber enterado del montaje.

Es en este punto donde Zumárraga pide algo de claridad, motivando el momento climático de toda la obra con la llegada del último indígena, Juan Darío,

quien le mostrará al obispo la prueba que necesita para reconocer lo que ha ocurrido en la Nueva España.

De este modo es como el autor emplea la gradación en el tercer acto, en primer lugar con la llegada de los cuatro Juanes, quienes aparecerán conforme al nivel de dominio que tienen del español y la información que irán develando.

En el mismo sentido, será de menor a mayor cómo el estado de Zumárraga irá de la tranquilidad a la incertidumbre, donde de tener el control de la situación pasará a no saber qué es lo que está ocurriendo, así como la intensidad en la que se van desarrollando los sucesos, comenzando con la tranquilidad del lugar y culminando con las voces de los indígenas que se han ido congregando para celebrar el milagro:

Fray Juan abre el balcón. El tumulto crece abajo sin que sea posible distinguir lo que dicen las voces en nahoa. Poco a poco se precisa, repetida en ascenso, la palabra Tlamahuizolli.

FRAY JUAN: ¿Qué es lo que gritan, Toribio?

MOTOLINÍA: *(Presta un momento el oído, sonrío):* 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.)* (p. 221)

Por otra parte, dentro del nivel sintáctico, también se vislumbra el papel que juega la ironía en el texto, de acuerdo al género literario en el que éste se encuentre escrito. Así, una ironía en la poesía no causará la misma significación que la empleada en la narrativa o en el teatro⁶⁷, como ocurre en este caso.

Dentro del capítulo “Ironía y el teatro”, es importante mencionar la diferencia que Ballart realiza entre el término *teatro* y *drama*, considerando al primero como la representación actoral, en tanto el segundo corresponderá al texto literario de dicho género.

Respecto a lo anterior, el autor agrega que considerará el uso irónico desde la perspectiva del teatro, es decir, desde la representación, porque el acto teatral

⁶⁷ Cabe señalar que en el texto de Pere Ballart, los géneros literarios en los cuales puntualiza el uso de la ironía son: el lírico, la narrativa y el teatro. En el caso de *Corona de luz*, el tipo de ironía que se profundizará fundamentalmente será la teatral, pues si bien el texto está pensado para ser leído, no puede dejarse de lado el que haya sido concebido por Usigli para ser puesto en escena.

ya es por sí mismo irónico, debido al hecho de que los personajes desconocen que la situación en la cual se encuentran es vista por una persona ajena a ellos: los espectadores.

Es por ello que Ballart considera el término de *teatro* como irónico, pues se contrapone la ingenuidad de los personajes, quienes actúan sin tener consciencia de que varios espectadores están atentos a cada una de sus acciones y las situaciones por la que atraviesan.

Así, tanto el espectador de la puesta en escena, como el lector del texto dramático fisgonean esa realidad alterna a ellos.

Dentro de *Corona de luz*, uno de los ejemplos más claros del desconocimiento de la existencia de un espectador ajeno y atemporal es en el tercer acto, donde poco después de que la monja clarisa entra y, pese al parecido, el cuarto Juan niega que haya sido la mujer que vio en su aparición, por lo que Zumárraga insiste:

FRAY JUAN: Oíste su voz cuando me habló. ¿No es ésa su voz [...] la voz con que te habló? ¿La voz?

JUAN IV: (*Mueve la cabeza con una dulce sonrisa*): No.

FRAY JUAN: ¿Cómo puedes estar seguro?

JUAN IV: Su voz —más... más dulce... más... luz. Y falta xóchitl. (pp. 219-220)

A continuación Usigli señala el movimiento que realiza Juan IV donde debe dar la espalda al público y en el cual pone en evidencia el desconocimiento que tienen los personajes de quienes los miran; la acción de soltar la tilma es suficiente para saber que la imagen impresa en la tela, pese a que no está a la vista del público, corresponde a la Virgen de Guadalupe.

Correlativo a la escena, el lector del drama también experimenta el mismo efecto, gracias a las indicaciones dadas por el dramaturgo dentro de las didascalías.

De acuerdo a Ballart, la principal diferencia que existe entre la narrativa y el drama, hace que las acciones de este último se lleven a cabo en un tiempo paralelo al del espectador y el lector.

Por ello, lo importante en una obra teatral no serán los imprevistos que vayan surgiendo, como en la narrativa, ni tampoco el final mismo, más bien será el camino que los personajes sigan para llegar al desenlace, en lo que el escritor se enfocará.

Corona de luz es un ejemplo muy claro, pues todos los receptores con el conocimiento de esta historia sobre las apariciones marianas, además de tener al alcance la comprensión de las ironías empleadas, sabrán con anticipación el final de la obra: el descubrimiento de la tilma con la imagen guadalupana ante los representantes de la iglesia; justamente por tratarse de un drama, Usigli pone mayor atención en la serie de acciones que se van desencadenando hasta llegar a dicho momento climático.

Es así como la ironía no deja de invertir la oposición entre la realidad y la ficción. En un primer momento, la ficción se encuentra en *Corona de luz* por ser una obra artística y la realidad en la documentación de las apariciones guadalupanas; en un segundo momento, con el final de la obra, aquello que se ha considerado como parte de la realidad (las apariciones de la Virgen) se ponen en duda y se vuelven parte de la ficción, de un invento, y los acontecimientos de *Corona de luz* adquieren un tono más realista.

Capítulo III. La crítica en *Corona de luz*: la ironía en el nivel de la significación

En el capítulo anterior se abordó la ironía desde los rasgos que se deben tomar en cuenta para considerar que dentro de una obra literaria hay presencia irónica. Además de analizarla desde los niveles lingüísticos que se centran en la estructura y la forma: el nivel morfológico y el sintáctico.

Ya que se han determinado las consideraciones externas de esta figura retórica tan compleja, en el presente capítulo se abordará desde los niveles que centran su atención en el significado, el cual permitirá de manera importante visualizar la crítica que Rodolfo Usigli pretende realizar a partir de *Corona de luz*.

1. La ironía dentro del contenido del discurso. Estudio del nivel semántico

Cuando el desvío de las figuras retóricas se encuentra en el nivel semántico, quiere decir que el conjunto de palabras, frases o el texto entero no significan lo que literalmente expresan.

Aunque existen ciertos temas que provocan que el lector se sienta más comprometido en la formulación de una opinión, pues bien dice Ballart: “[...] los topoi⁶⁸ más caros a la figuración son aquellos que inciden en ámbitos como la moral, la religión, la política o la historia, ello se debe [...] a que dichos ámbitos propician en los individuos la emisión de opiniones de un alto compromiso emocional”⁶⁹.

Por ello, no resulta extraño que Usigli eligiera a la Virgen de Guadalupe como figura central de *Corona de luz* y de la soberanía espiritual del mexicano, pues si el teatro debe contener un compromiso social, como se mencionó en el

⁶⁸ De acuerdo con Helena Beristáin, los topoi “son formas abstractas de la lógica, vacías de contenido, que, al ser utilizadas por la retórica en la concreta situación del discurso, se llenan con argumentos concretos ya no rigurosos (como en la lógica); es decir [...] son los compartimentos o lugares o zonas de la memoria en que se reparten los pensamientos evocados”, es decir, que la ironía se presenta con mayor frecuencia en temas (lugares) como la moral, la religión, la política o la historia. *Op. cit.*, p. 274.

⁶⁹ Ballart, *op. cit.*, p. 411.

capítulo anterior, espera, por supuesto, un alto grado de respuesta por parte del lector y el espectador, ya que en esta pieza se encuentran implícitos juicios críticos contra la religión católica, la política mexicana⁷⁰, la conformación de la historia oficial y el deber moral de los mexicanos.

Al respecto, Carmen Márquez Montes señala que justamente es el tratamiento del final en *Corona de luz*, lo que ha influido negativamente para que se realicen montajes formales de dicha obra:

Usigli deja abierta la obra para que sea el espectador el que decida si la aparición de la Virgen de Guadalupe fue un invento de la corona española o un milagro en realidad. Lo que no evita que sea una interpretación atrevida y, desde luego, polémica; y lo que ha impedido que se represente⁷¹ de forma oficial.⁷²

Si bien, pese a que otras obras de Usigli, como *El gesticulador* y *Corona de sombras* resurgieron en los escenarios años después, como se señaló al inicio de este estudio, con *Corona de luz* no ha ocurrido lo mismo, puede sospecharse que aunque la distancia que media entre la fecha en que la obra fue publicada y el ahora, al mexicano le cuesta trabajo mirar el contexto que rodea a la Virgen de Guadalupe de forma objetiva, pese a que el autor no pone en duda la fe en ella, sino en la base en la que fue cimentada.

Es decir, la dificultad que implica aceptar que dicha imagen está rodeada de falsedades y mentiras por parte de quienes escriben la historia de una nación, precisamente como en las obras de Usigli antes mencionadas.

No obstante, es precisamente el vínculo estrecho del lector y el espectador mexicano con las apariciones marianas, lo que enriquece la experiencia estética

⁷⁰ Novohispana, de acuerdo al contexto de la historia, sin embargo, se deben considerar los elementos que coinciden con la política contemporánea de Usigli y, por qué no, con la actual: la manipulación e institucionalización de sucesos históricos en beneficio de quienes ostentan el poder y el pueblo creyente que no se involucra ni cuestiona la información que recibe.

⁷¹ Respecto a este hecho que señala Márquez Montes es necesario puntualizar que existe el dato de una representación en 1968 en el Teatro Hidalgo del Instituto Mexicano del Seguro Social de *Corona de luz*, siendo estrenada el 27 de diciembre de ese año, respaldada por la Unión Nacional de Autores, lo que podría considerarse como un montaje oficial. *A cien años del natalicio de Rodolfo Usigli, 1905-2005*, (exposición). Página web de investigación en línea del CITRU. Consultado el 3 de abril de 2017 a las 11 pm en: http://www.citru.bellasartes.gob.mx/investigacionesenlinea/html/archivos/exposiciones/expo_usigli/09sala.htm

⁷² “La mexicanidad en el teatro de Rodolfo Usigli”, *op. cit.*, p. 27.

que proporciona la ironía, al ser más palpable la confrontación entre lo considerado verdadero y la posibilidad del engaño: las apariciones de la Virgen en el Tepeyac y la orden del rey Carlos a Zumárraga para realizar el montaje de un milagro⁷³.

De acuerdo a D. C. Muecke, esto se debe a la fuerte implicación personal del espectador, que ya se ha mencionado, con este tipo de temas, donde existe “un fondo de contradicción entre la fe y el hecho, la emoción y la razón, el *es* y el *debería ser*”⁷⁴.

En *Corona de luz* la recreación de este conflicto es representado por el propio Zumárraga, quien junto con el lector se encontrará ante la disyuntiva entre la fe y el hecho de que él fue encomendado para realizar la representación del milagro y la emoción de sospechar que el milagro ha ocurrido de una forma completamente distinta a como había sido planeado.

Sin embargo, es el final abierto de la obra lo que intensifica el efecto irónico, así cuando Juan Darío da la espalda al público mostrando la tilma y las rosas a Fray Juan de Zumárraga y al resto de los personajes que se encuentran reunidos, la obra no le resuelve al lector si aquello es parte del montaje realizado por los frailes o se encuentran ante la presencia de un milagro auténtico, sino que al igual que Zumárraga tendrá que llegar por sí mismo a una conclusión:

MOTOLINÍA: Es un milagro [...] o parece ser un milagro.

FRAY JUAN: ¿Milagro? ¡Superchería! ¡Blasfemia contra la fe y la razón!

[...]

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.

Fray Juan abre el balcón. El tumulto crece abajo sin que sea posible distinguir lo que dicen las voces en nahoa. Poco a poco se precisa, repetida en acenso, la palabra Tlamahuizolli.

[...]

⁷³ Como Ballart señala: “[...] someter en cambio a la acción de la ironía un asunto del que nadie puede sentirse desvinculado asegura [...] una implicación también estética”. *Op. cit.*, p. 411.

⁷⁴ Citado por: Ballart, *op. cit.*, p. 411.

MOTOLINÍA: [...] Gritan. Fray Juan, *tlamahuizolli*, esto es, hecho sorprendente o suceso maravilloso. [...] ¿Qué os ocurre, Fray Juan?

FRAY JUAN: [...] 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.

[...]

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. (pp. 220-222)

En estos últimos diálogos es donde se concentran las posibles soluciones al enigma que ha causado revuelo entre los indios y las dos posturas que alberga Fray Juan, sin darle a conocer al lector cuál de ellas considera verdadera.

Entonces, es el mismo lector quien tiene que elegir una de las opciones interpretativas que la ironía le ofrece, pues la opinión poco clara que el autor irónico manifiesta respecto al tema que aborda, de acuerdo con Ballart, se debe a la distancia que prefiere mantener el dramaturgo para no colocarse en una posición vulnerable, otorgándole mejor la elección del juicio de valor que crea más conveniente a quien presencia la obra.⁷⁵

Pero, en el caso específico de *Corona de luz* y de su obra en general, Usigli no necesariamente utiliza la ironía para ocultar su postura, pues no escatima en explicaciones sobre aquello que lo motivó a escribir sobre uno u otro tema en sus prólogos y el porqué de las elecciones realizadas en la construcción de sus piezas⁷⁶.

⁷⁵ Cf. Ballart, *op. cit.*, pp. 114-115.

⁷⁶ Respecto al uso del prólogo, Emilio Pedro Velasco Bartolomé señala que “El prólogo suplementa a la obra –no diremos que la subordina- pues le otorga un sentido que ella misma no ha sido capaz de darse o de hacer expreso; sólo desde la idea de carencia significativa de la obra tiene sentido la necesidad del prólogo que, de este modo, no invierte meramente la relación de subordinación significativa y existencial que le ligaba a la obra prologada, sino que exige que ambas direcciones se sostengan simultáneamente, pues aunque resulta de esta argumentación que en el prólogo reside la explicitación del significado de la obra, él mismo carece de realidad si no es en la proximidad de la obra que prologa”, por lo tanto, al complementarse significativamente el prólogo y la obra, habría que considerar al primero como parte de la unidad de la obra artística. En *Prólogo y escritura: aportaciones para un pensamiento de la escritura a través de los prólogos a la ‘Celestina, Lazarillo de Tormes y Don Quijote’*, Memoria, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005, p. 53.

Más allá de esconder o no su opinión, Usigli aprovecha esta distorsión que le brinda el empleo de la ironía sobre la realidad y la libertad que se permite con el manejo libre de la historia, para que el lector cumpla su función y se involucre a profundidad con aquello que está leyendo, reflexione y adentre en la situación que se le muestra, la cual no es ajena a él sino que conforma, en la obra de Usigli, parte de su realidad y del presente.

De este modo, la ironía, el uso de la historia y la crítica en *Corona de luz* motiva al lector a que vaya más allá del simple acto de observación y se haga responsable de los juicios a los que ha llegado, pero no resultará sencillo pues el mexicano es un espectador a quien le cuesta trabajo abrirse emocional e intelectualmente al arte; el mismo desinterés y distanciamiento que toma con respecto a la historia nacional, a los símbolos y a los emblemas, como bien señala Usigli:

Secularmente el teatro ha sido entonces para el mexicano una vida ajena. De aquí que el único teatro susceptible de éxito entre nosotros, sería aquel que pudiera presenciarse por el ojo de una cerradura. Así presencia el mexicano la vida de sus vecinos, de sus amigos, de sus caudillos políticos, con una pasiva curiosidad. La crítica al presenciarse; pero nunca piensa que esa vida que espía, es, en realidad, la suya propia: que es criticable en él mismo lo que él critica en su vecino, y que es criticado también por su vecino.⁷⁷

Superada dicha barrera, el lector podrá analizar a fondo el sentido irónico de *Corona de luz*, evitando quedarse en la postura de que la obra atenta contra la significación del culto guadalupano.

Ballart agrega al respecto: “La resuelta indefinición irónica tiene [...] la misión de preservar la obra de cualquier ideología, en la convicción de que la menor concesión en ese sentido la haría de inmediato rechazable y tendenciosa para más de un lector”⁷⁸.

⁷⁷ Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, p. 24.

⁷⁸ Pere Ballart, *op., cit.*, p. 415.

Y Rodolfo Usigli lo reitera: “En una de mis comedias he tratado de explicar cómo el indio recobró su fe perdida por la aparición falsa o cierta de una virgen india en la que yo creo...”⁷⁹.

Si bien no ayuda a identificar la intención de Usigli de manera inmediata, su opinión del suceso, su elección y la explicación que rodea la creación de *Corona de luz*, permiten vislumbrar una crítica mordaz que va más allá de la creencia, donde los demás elementos que rodean al texto y los recursos de los que se vale para su composición, resultan ser los verdaderos puntos de partida de su crítica.

2. Fuera de los límites de la obra: la ironía en el nivel pragmático

En los capítulos anteriores se han estudiado las características que conforman la ironía, donde se ha observado su capacidad de desviar el lenguaje en diferentes niveles lingüísticos.

Así, la ironía puede modificar el nivel morfológico, atendiendo la forma de las palabras; el sintáctico, cambiando la estructura de segmentos mayores de la lengua como los enunciados; y el semántico, cambiando, aumentando o creando significados a partir de la construcción narrativa dentro de la obra literaria.

Ya que se ha analizado la ironía en *Corona de luz* en los niveles que se encuentran comprendidos dentro de los límites de la obra, corresponde ahora profundizar las características irónicas a partir del punto principal del cual parte dicha figura retórica: la pragmática, es decir, se estudiará el aspecto irónico en contraste con el referente del cual emana, permitiendo observar el aspecto crítico presente en esta pieza de Usigli hacia la sociedad de su tiempo y los alcances que tiene en el presente.

Una de las partes esenciales para el estudio de la ironía radica en el contexto que el lector debe poseer para identificarla y alcanzar la comprensión de ella, únicamente de este modo se podrá sacar una conclusión propia del texto literario.

⁷⁹ Rodolfo Usigli, *Imagen y prisma de México*, p. 20.

De otra forma, el lector que no cuenta con el bagaje necesario utilizado en la obra, cualquiera que ésta fuera, no se percataría siquiera de la existencia de la ironía y, por lo tanto, no comprendería cuál es el objeto de crítica.

En lo que respecta a *Corona de luz*, sería muy difícil que hubiese alguien en México que desconociera la imagen de la Virgen de Guadalupe, pues el tema de las apariciones mariofánicas en el Tepeyac al indio Juan Diego forman parte del imaginario colectivo de la sociedad, es decir, resulta inherente a la vida de todo mexicano, sea o no católico.

Sin embargo, cada uno de los actos que conforman *Corona de luz* no se centran únicamente en el milagro del Tepeyac, sino que se hace alusión a otras referencias históricas que, desde el punto de vista del autor, resultaron definitivas para las apariciones.

En el primer acto, destacan aquellos sucesos pertenecientes a Europa: la coronación del Rey, sus conflictos con Francia, Alemania, Inglaterra, su matrimonio con Isabel de Portugal y su posterior reclusión en el convento de Yuste, en donde se lleva a cabo dicho acto.

Pero en cuanto llegan los dos mensajeros, uno perteneciente al ejército y el otro a la Iglesia, contradiciendo la idea de la visión general que pareciera tener el Rey, se pone de manifiesto el desconocimiento acerca de los problemas que existen bajo el Nuevo Mundo, desconocimiento real y no sólo literario.

Su omisión y falta de interés sobre lo que ocurre en América, refuerza el sentido irónico, pues muestran a un rey Carlos orgulloso de todo el territorio que posee, pero preocupado únicamente por sus dominios europeos.

Es por ello que su atención por resolver el problema que le exponen los enviados, es minimizada en comparación con todos los acaecidos en Europa.

Ante la insistencia de los mensajeros, la solución que encuentra el rey surge como una epifanía que parecería arreglar de una vez los dilemas del Nuevo Mundo, sin sospechar que esta misma solución conformará parte de los pilares

fundamentales que, desde la perspectiva de Usigli, sostienen toda la nación mexicana⁸⁰.

En lo que respecta al segundo acto, éste gira en torno a la figura de los frailes más importantes, encargados de la evangelización de los indios: Fray Juan de Zumárraga, Fray Toribio de Benavente —Motolinía—, Fray Bartolomé de las casas, Fray Martín de Valencia, Fray Pedro de Gante, Fray Bernardino de Sahagún y Don Vasco de Quiroga.

El ambiente que se crea alrededor de la reunión resulta veraz, pero no real, marcando la licencia histórica que realiza Usigli para obtener esta reunión donde se exponen los puntos de vista respecto al indígena, su situación, las dificultades de convertirlo y, como tema último, la discusión sobre las consecuencias y la responsabilidad moral de fingir el milagro de una aparición, con el único fin de salvaguardar los intereses de la fe y la corona española, por un lado, y por otro de beneficiar y proteger al pueblo vencido.

Finalmente, el tercer acto gira en torno a la figura de Zumárraga, quien ante los sucesos que se le van presentando, no dejará de cuestionarse la autenticidad de las apariciones relatadas por los indios, pese a que con la presencia de cada uno de los Juanes, la posibilidad de un auténtico milagro resulte más evidente.

En este último acto, el lector debe conocer la historia oficial de las apariciones, es decir, el relato que más ampliamente se ha difundido dentro del catolicismo que es el *Nican mopohua* atribuido a Antonio Valeriano⁸¹, pues sólo así sabrá que la presencia de cuatro Juanes en *Corona de luz* corresponde al número de veces que la Virgen de Guadalupe se le aparece al indio Juan Diego como señala dicho relato histórico.

Así mismo, la equivalencia entre Juan Diego y Juan Darío, quien en *Corona de luz* corresponde a la cuarta y última aparición y visita de Juan Diego a

⁸⁰ Cabe recordar que para Usigli, como se mencionaba en la introducción de este estudio, cada una de las obras que conforman la trilogía de las *Coronas*, representa los ejes bajo los cuales México rige su desarrollo: “el mito guadalupano es la base de la soberanía espiritual; el de Cuauhtémoc, de la soberanía material, y el de *Corona de sombra*, de la soberanía política...”. “Primer prólogo a *Corona de luz*”, p. 22.

⁸¹ Esto de acuerdo con lo que establece la página de la Basílica de Guadalupe: http://basilica.mxv.mx/web1/-apariciones/Relato_Apariciones.html. Consultado el 10 de mayo de 2017.

Zumárraga, donde muestra su tilma impresa con la imagen de la guadalupana y las rosas de castilla que había recogido del Tepeyac como señal del milagro.

De este modo, la oposición que surge a partir de lo narrado entre la obra y el referente, permite al lector descubrir los diferentes caminos de significación que elegirá de acuerdo con su propia interpretación: el considerar que la historia oficial es verdadera, el creer en la sustitución de imágenes prehispánicas por las católicas, la argucia de los dirigentes para tomar el control sobre los indígenas, el elaborado plan de los españoles para realizar un auto sacramental mezclado con la realidad, las mentiras sobre las que se han construido no sólo personajes, sino pasajes completos de la historia o cualquier otra que el lector conozca.

Al ser un elemento medular de la obra el pasaje de las apariciones guadalupanas, se debe mantener presente la versión oficial que ha prevalecido a lo largo de los años: el indio Juan Diego, descendiente de príncipes aztecas y convertido al catolicismo, se encuentra con una mujer muy bonita en el Cerro del Tepeyac.

La mujer le pide dé noticia a Zumárraga de su aparición, quien hace oídos sordos al aviso del mensajero, hasta que después de tres intentos, regresa una vez más, pero ahora con una prueba: una tilma marcada con la imagen de la guadalupana y llena de rosas de castilla.

La fuente principal de donde surge este relato, como se mencionaba con anterioridad, es el *Nican mopohua*, el cual, de acuerdo con la fe católica, fue escrito por Antonio Valeriano, sabio indígena del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco.

A pesar de ello, Xavier Noguez señala la controversia alrededor del autor de dicho documento, considerándole aún desconocido; sea quien fuere, se debe considerar que el autor de dicho documento no menciona su fuente de información, por lo que es posible que la base del relato entero sea una reescritura de narraciones transmitidas a través de la tradición oral:

Existe la posibilidad de que las fuentes de información del *Nican Mopohua* y los otros relatos aquí estudiados se hayan elaborado en un principio en forma colectiva, transmitiéndose oralmente hasta que en cierto momento Valeriano

y/u otros discípulos de Sahagún [los posibles autores del escrito] decidieron poner en papel la información en un relato uniforme.⁸²

El trabajo realizado por Xavier Noguez se basa en el estudio de las fuentes documentales, tanto de origen indígena como español, en donde se haya hecho alguna alusión al culto guadalupano y a su origen, para así confirmar el relato de las apariciones al indio Juan Diego.

Con todo, las fuentes estudiadas hacen referencia a fiestas, peregrinaciones o al traslado de la imagen de la Virgen a la iglesia del Tepeyac, por lo que aquellas fuentes que abordan el origen, se basan precisamente en el *Nican Mopohua*.

Otra disyuntiva que Noguez señala es sobre la existencia o no del indio Juan Diego, personaje principal de las apariciones, y de quien no se tiene alguna otra fuente documental que corrobore su existencia, únicamente el testimonio de gente que oyó el relato de personas que aseguraban sí haberlo conocido.

Pese a ello, el autor señala que las fuentes testimoniales no podrían confirmar o negar la narración, pues no existen testigos presenciales, ni pruebas claras que constaten el milagro.

Estas especificaciones alrededor de la historia guadalupana son de ayuda al lector para encontrar las divergencias con la obra de Usigli y los múltiples caminos significativos de la ironía impresa en *Corona de luz*.

El dramaturgo no modifica el hilo argumental de las apariciones, pues considera al indio Juan Diego como el testigo del milagro, el número de veces en que la Virgen de Guadalupe se le aparece, las visitas a Fray Juan de Zumárraga para transmitirle el mensaje, así como las flores y la tilma impresa como pruebas del milagro.

Usigli retoma esta historia y la reconfigura al drama, así no hay un indio Juan Diego de testigo, sino cuatro diferentes indios, todos llamados Juan, quienes equivalen a la cantidad de apariciones de la Virgen, siendo el último, Juan Darío, quien representa la última visita de Juan Diego al Obispo con la prueba milagrosa.

⁸² Xavier Noguez, *Documentos guadalupanos. Un estudio sobre las fuentes de información tempranas en torno a las marifanías en el Tepeyac*, El Colegio Mexiquense-FCE, México, 1993, p. 186.

Estos cambios de la historia original obedecen, como se menciona en el primer capítulo, al uso libre que realizan los autores de la historia, al momento de utilizarla como elemento en una obra literaria, pero con el fin de crear el efecto estético deseado por el escritor; en el caso de Rodolfo Usigli, dichos cambios entre la fuente y su obra tienen la intención de que prevalezca el efecto dramático.

Dentro de los significados irónicos que se derivan del uso de la fuente documental más popular de las marionetas, no se encuentra únicamente la puesta en duda sobre la veracidad de lo ocurrido, sino también la sospecha de manipulación de las fuentes históricas.

El que dirigentes y personas con gran poder dentro de la sociedad mantengan, crean y difundan una historia falseada; además, el que la planeación y ejecución de hechos falsos en la realidad, sea posible de que ocurra o haya ocurrido a lo largo de toda la historia de México.

Por si fuera poco, la divergencia toma otro nivel ante la advertencia “antihistórica” de los prólogos, con los cuales Rodolfo Usigli se adelanta a sus detractores y a las críticas por no seguir la línea histórica oficial.

De acuerdo a la interpretación de José Ramón Alcántara, para Usigli: “La historia de México es una representación escénica para convencer al pueblo que quiere escuchar que esa es la verdadera historia de México”, y agrega el estudioso: “Para que no hurgue dentro de lo que es el verdadero México”⁸³.

Por lo tanto, mantener la línea histórica de este suceso no instigaría al lector a profundizar en la obra.

A partir de esta declaración se podría develar el propósito crítico que Usigli imprime a lo largo de su obra a través del recurso irónico, en el que se cuestiona el desinterés del lector y del espectador ante la proyección artística, del mexicano y de la sociedad entera sobre sí mismos y sobre su entorno, específicamente, la poca importancia que se le da a la verdad, a la historia, al teatro y a los cimientos bajo los cuales se ha constituido la sociedad mexicana.

⁸³ “Segunda mesa sobre Rodolfo Usigli” en *Homenaje nacional a Rodolfo Usigli* [video], CONACULTA CENART-Canal 23, México, 2007. Consultado en la página Web del Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, el 25 de noviembre de 2011 a las 8:00pm:

<http://www.citru.bellasartes.gob.mx/investigacionesenlinea/html/archivos/home/home.html>

Lo anterior implicaría que el lector, el espectador y el mexicano cayeran en la cuenta de que el presente es una farsa, pues si la Historia, como disciplina, sirve para aprender de los sucesos pasados para darle un significado y una explicación al presente, el que dichos sucesos no sean verdaderos, crearía una crisis de incertidumbre en la sociedad y en la identidad nacional.

La reticencia del lector ante la obra sería pertinente y ya Usigli lo vislumbraba en *El gesticulador*: “Anda y cuéntale al indio que la Virgen de Guadalupe es una invención de la política española: verás qué te dice”⁸⁴, justo como señalaba José Ramón Alcántara en su cita antes mencionada: la sociedad acepta sin cuestionar los sucesos históricos que se le muestran, no duda de ellos, simplemente los asimila como verdades.

Así, en *Corona de luz* resalta la falta de preocupación por encontrar o reflexionar sobre el surgimiento de la Virgen de Guadalupe, pues en el plano real se prefiere olvidar las circunstancias que motivaron a que existiera una virgen con rasgos indígenas en la Nueva España, así como la influencia que ha tenido dentro de los movimientos sociales, al igual que les ha ocurrido a muchos otros personajes históricos nacionales.

Bien lo menciona el propio Usigli en el “Primer prólogo a *Corona de luz*”: “No se piensa en ella objetivamente, como no se piensa en la sangre que circula por nuestro cuerpo: sencillamente se sabe que está allí” (p. 17).

Esto se refleja en el tercer acto, con la presencia de los tres primeros Juanes ante Zumárraga, quienes preguntan sobre la veracidad de las apariciones, sumado al movimiento final de Juan Darío, el cual hace suponer al espectador que ha mostrado la tilma con la imagen de la guadalupana; es entonces que Usigli recuerda las voces de afuera, la multitud esperando la confirmación del milagro: “*Juan IV, pausadamente, tiene un movimiento como para volverse al público y mostrar su tilma. Algo lo detiene y como bañado por un pueril diluvio de bienestar, se dirige al balcón donde Fray Juan se prepara a bendecir al pueblo*” (p. 222).

El lector y los espectadores han observado, a lo largo de la obra, el nacimiento de la idea de Carlos I y el debate entre los frailes para realizar el

⁸⁴ Rodolfo Usigli, *El gesticulador y otras obras de teatro*, FCE, México, 1983, pp. 61-62.

montaje de un milagro; rumbo al final de *Corona de luz* serán ellos mismos quienes opten por una lectura lineal, donde elegirán si un milagro ha ocurrido o han presenciado nada más que una puesta en escena.

O bien, se inclinen por la lectura irónica donde no es tan importante la aparición de la guadalupana, sino la construcción de una historia de México falsa, donde las mentiras son comunes en todos los niveles con tal de mantener el control político, social e incluso espiritual de la sociedad y cómo a la sociedad poco le importa vivir en esa mentira.

Elegir una lectura lineal, reafirma la crítica que realiza Usigli sobre el mexicano, quien evita adentrarse más allá de lo que se expone ante sus ojos, sin plantearse qué tan fidedigno a la realidad son los sucesos que conforman los pasajes de la historia y de su propia nacionalidad, la cual tampoco parece preocuparle.

Alejandro Ortiz Bulle-Goyri señala que “el nacionalismo de Rodolfo Usigli implicaba ir a buscar quiénes somos como cultura”⁸⁵ y para ello es necesario enfrentarse a la historia nacional, “revalorar a la historia con la perspectiva antihistórica.

No retratar la historia, sino ir a inquirirla, encararla, a través de las herramientas del teatro e imaginación”⁸⁶; entonces el lector, el espectador y el mexicano, reticentes a involucrarse, imitan la acción de los indígenas en *Corona de luz*, donde sólo esperan que Zumárraga —un alguien— les diga si es un milagro lo que han presenciado —que les diga lo que deben creer para asumirlo y aceptarlo—.

Pero la crítica no únicamente se dirige al receptor de la obra, ni a los mexicanos que se conforman con mantenerse en el papel de observadores, la ironía se extiende hacia los personajes ficticios y reales que ostentan el poder para manipular la Historia a su favor.

De este modo, el poco interés del mexicano por “hurgar” en los anales de su historia, fortalece la práctica de aquellos que tienen la posibilidad de crear, recrear y/o distorsionar los eventos del pasado como mejor convengan a sus

⁸⁵ “Segunda mesa sobre Rodolfo Usigli”, *op. cit.*

⁸⁶ *Idem.*

intereses, cuando “[...] la historia hay que contarla con claridad, con sencillez y con detalle” (p. 159).

¿Cuál es la razón por la que Carlos I de España decide que se realice la escenificación de un milagro en *Corona de luz*?

Conseguir el sometimiento de los indígenas de México y propiciar un orden en el resto de la sociedad novohispana, pues no basta con haber llegado a apropiarse las tierras y las riquezas del nuevo continente, el control debe ser total y la evangelización, si bien ha aportado mucho a la causa del español, no ha sido suficiente.

Sin embargo, no sólo el Rey controla la historia para satisfacer sus propios intereses y mantener a raya tanto a españoles como nativos; en esta posición también se encuentran Zumárraga y el resto de los frailes, quienes encuentran en esta orden real la posibilidad de liberar a los indígenas de sus falsos ídolos y convertirlos en su totalidad al cristianismo:

MOTOLINÍA: [...] He pensado siempre en la necesidad de organizar representaciones sacras para apresurar la evangelización de nuestros hermanos indios: la tentación y caída de Adán y Eva, la Conquista de Rodas y la de Jerusalén para enseñar al indio cómo se abre paso la Cruz de Cristo en tierras infieles, las propias predicaciones de nuestro jefe San Francisco a las aves... Nos ayudaría tanto eso a cumplir con nuestra misión y tarea santa... (p. 165)

Pese a que sean buenas las intenciones, eso no exime el hecho de que se han manipulado, de acuerdo al guiño de Usigli, pasajes importantes dentro de la historia mexicana, donde cada uno de los involucrados, dentro y fuera de la representación teatral, han permitido semejante tergiversación, permitiendo que todo se encuentre bajo las sombras.

Las sombras como una alegoría a la indiferencia que le causa a la sociedad mexicana la historia, equiparándose a la reacción que le provoca el quehacer teatral mexicano.

Este desinterés por el teatro ha sido uno de los aspectos que, a lo largo de su vida, Usigli siempre criticó.

En *Corona de luz* no es la excepción, pues al tiempo que se ironiza la evangelización y los aspectos sobre los que se ha construido una sociedad, por una parte se expone la actuación de todo un país ante su propia historia, y por la otra se manifiesta a una sociedad que se rehúsa a formar parte de una expresión artística donde confluyen casi todas las artes de manera más vívida.

Usigli considera la importancia del teatro en la medida que confronta al espectador —ser humano—, ante una realidad que, pese a encontrarse en el ámbito ficticio, permanece estrechamente ligada a la realidad justamente de ese espectador: “El espíritu del teatro no es ni ha sido nunca artístico —ni siquiera poético. Es humano— puede alcanzar la altura poética más inefable, y, sin embargo, estará siempre más cerca de los hombres que cualquier arte”⁸⁷.

Por ello, la víctima principal de la ironía en *Corona de luz* es, antes que nadie, el propio lector. Pues, dentro de esta sociedad con una convicción católica y guadalupana firmemente arraigadas, es probable que el lector ingenuo se deje llevar por la puesta en duda de la verdad sobre las apariciones mariofánicas, sin percatarse siquiera de las intenciones del dramaturgo que lo llevaron a elegir a la Virgen de Guadalupe como uno de sus personajes principales y los acontecimientos ocurridos alrededor de ella, recurrentes en la historia mexicana.

Es así como el mismo título enmarca la ironía de toda la obra, pues pese a todos los velos que los personajes ponen sobre la realidad, al final tendría que ser la posibilidad del auténtico milagro lo que ilumine a la sociedad, que es la idea precisamente con la que concluye Usigli en voz de Zumárraga: “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. Ése es el milagro, hermano” (p. 223).

Esta iluminación, la luz, no sólo conferirá de esperanza al pueblo vencido para traspasar el yugo español, sino que debe llegar al lector y al espectador para que comulguen —se involucren— con la historia y con la expresión artística como parte de un rito:

Todo espectador teatral, como todo feligrés, *participa*, y participa activamente hasta sacrificar su cuerpo en olvido de la fatiga y hasta aplaudir para subrayar

⁸⁷ Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, p. 25.

esa ilusión de realidad, ese estado particular de arrebató, 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 *comuni3n*.⁸⁸ (p. 14).

No obstante, este uso de la luz como un factor que ilumina, que devela, utilizado ampliamente en el primer y segundo acto, resulta ser aparente, pues el mismo motivo de la luz es utilizado también como un recurso ir3nico, ya que la luz en exceso, más que aclarar en medio de la oscuridad, ciega los ojos de quien es iluminado repentinamente y el acto tercero busca crear dicho efecto:

Mañana sombría, cielo lleno de nubarrones. La oscuridad ambiente aumentará durante el curso del acto, despejándose repentinamente, como por efecto de un relámpago, en la culminaci3n de la comedia —que es la revelaci3n de Zumárraga— para terminar bajo un deslumbrador sol cenital. (p. 186)

Es cierto que una luz ha iluminado a este pueblo que ya no es ni espa3ol ni indígena, pese a ello el exceso de luz impide ver la realidad alrededor del milagro, los intereses por los cuales surge y la reticencia del mexicano a aceptar que sus símbolos nacionales, sobre los que está configurada toda su existencia, podrían ser una ficci3n.

Así es como el lector trascenderá la obra y se arriesgará a mirar su propio pasado y aceptar que en tanto no lo haga, no podrá asumir el control de su historia, de sus creencias, ni del significado de ser mexicano.

⁸⁸ Las cursivas son del original.

Conclusiones

Como se ha podido observar en este estudio sobre *Corona de luz*, las figuras retóricas son utilizadas por los escritores para jugar no únicamente con el texto literario sino también con el lector y, en el caso de las obras dramáticas, con el espectador. No obstante, algunas de estas figuras brindan un alto grado de complejidad, al abarcar más de un sólo nivel discursivo: sintáctico, semántico y pragmático.

La ironía en los niveles sintáctico y semántico se refieren al uso de esta metábole al interior del texto literario, es decir, se detecta dentro de los propios elementos que brinda la obra en sí; en tanto, la ironía en el nivel pragmático requiere de un conocimiento adicional fuera de la obra, pues los elementos sintácticos y semánticos se conjugan con el conocimiento del lector y espectador que complementan su conocimiento sobre los elementos utilizados por el autor.

En el caso de *Corona de luz*, dicha información radica en el conocimiento sobre las apariciones de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego y en el hecho histórico de la evangelización en América, así es como la ironía puede ser asimilada y comprendida por los receptores.

La ironía, además de encontrarse en todos los niveles, puede valerse de otras figuras retóricas para explotar el recurso irónico, siendo su uso una de las características principales dentro de la novela histórica del siglo XX, que intenta narrar acontecimientos de corte histórico, pero desde la perspectiva del escritor, alejados del objetivismo que pudiese tener un historiador y generando una crítica sobre aquello de lo que se escribe.

Si bien el uso de la ironía como detonante crítico dentro de una narración histórica ha sido estudiado, el objetivo del presente trabajo fue demostrar que dicha característica puede encontrarse en otro género literario con la misma finalidad, en este caso un texto dramático como *Corona de luz* de Rodolfo Usigli, donde el recurso irónico es utilizado para inducir al lector y al espectador a

cuestionarse sobre el peso que han tenido los sucesos del pasado en su realidad, poniendo no sólo en duda la veracidad de los hechos que la historia oficial declara como ciertos, sino los pilares bajo los que se encuentra cimentado el nacionalismo, el cual, pese a que se encuentra sostenido por un cúmulo de mentiras, ha logrado unificar a un pueblo abatido por la historia misma.

Aunque se ha señalado que esta tendencia del uso de la historia es más socorrida dentro de la narrativa, se ha podido demostrar que existen textos dramáticos que cumplen con varios de los requerimientos propios de la novela histórica, pues a pesar de la ausencia del narrador y de la plasticidad del drama, los recursos empleados al incluir una temática histórica confluyen sin que la diferencia entre los géneros forme parte de la discusión principal.

Sin embargo, al final de este trabajo de investigación puede señalarse que el manejo de la historia que hace Rodolfo Usigli podría considerarse relativamente nuevo para su época, pues los antecedentes del drama histórico son de varios siglos atrás del contexto del dramaturgo y se centran en la exaltación del hecho histórico en sí.

Se ejemplificaba en el capítulo primero precisamente el caso del Siglo de Oro español, que además de exaltar su historia nacional, tiene la función de exaltar los actos heroicos sin importar la identidad de los personajes, pero *Corona de luz* sigue una línea completamente distinta.

Rodolfo Usigli dista mucho de querer enaltecer el heroísmo nacional en el que se han apoyado quienes ostentan el poder en México, pues si bien retoma aquellos sucesos históricos que él considera determinantes para la historia nacional en su trilogía de las *Coronas* —y en *Corona de luz* específicamente—, el eje del drama radica en la crítica que el dramaturgo hace a quienes utilizan, manipulan e incluso crean la historia misma en su propio beneficio.

Usigli no le atribuye el nombre de drama histórico a este manejo de la historia en la literatura, sino el de “antihistórico”, visualizando que ha manejado la historia a su conveniencia, pero con la finalidad de crear una impresión más acorde al drama.

El término “antihistórico” utilizado por el propio Rodolfo Usigli se equipara a la reconfiguración del concepto de drama histórico que a su vez hace referencia, en este estudio, al de María Cristina Pons sobre novela histórica, pues las características atribuidas por la autora pueden equipararse a *Corona de luz*.

Precisamente dentro de las características de María Cristina Pons en *Corona de luz* vista como la configuración de una obra literaria de corte histórico, la ironía encuentra un medio óptimo en el cual puede desarrollarse ampliamente, ya sea como el escudo que sirve para salvaguardar la integridad intelectual del autor, como señala Ballart, o como ocurre en el caso de Rodolfo Usigli: para motivar que el lector y el espectador se involucre en la obra artística que tienen en frente, siendo provocado con referentes que le son conocidos y le son sensibles por abordar fibras delicadas dentro del inconsciente colectivo nacional.

La razón de Usigli para lo anterior tiene un propósito concreto: impulsar a los lectores y espectadores a que se involucren en el hecho teatral y en su propia historia, que emitan sus propios juicios respecto de ambas facetas, no quedándose como una simple reflexión alrededor de la obra literaria, sino que ésta trascienda a su vida como individuos que conforman la sociedad mexicana.

Es decir, que dicho involucramiento trascienda al plano personal y en el tiempo presente del lector y del espectador, pues recurrir a la historia dentro de la literatura ya no tiene como finalidad única recordar un hecho pasado concluido, como se ha reiterado, sino utilizar el pasado como un agente que no deja de influir en el presente de una sociedad y sobre lo cual debería ser reflexionado con mayor detenimiento de parte de los receptores de la obra artística.

Este suceso queda claramente evidenciado en *Corona de luz*, pues abordar cómo es que se lleva a cabo la puesta en escena el milagro de la Virgen de Guadalupe no sólo manifiesta una crítica hacia la historia misma, que se encuentra llena de acontecimientos de los que no existe un respaldo documental cien por ciento confiable, sino una crítica a los manipuladores mismos, la libertad con la que se manejan las verdades históricas en beneficio de los intereses de algunos cuantos.

Lo anterior no tiene que ver con la cuestión de si las apariciones de la Virgen de Guadalupe fueron verdaderas o no, sino con dicha manipulación y con la aceptación ciega del pueblo mexicano, con lo sencillo que le parece aceptar y creer como verdadero cualquier explicación que se le proporcione, y por lo que no parece interesado en profundizar.

Unido a lo anterior, si bien se estudia a *Corona de luz* de forma independiente, vale la pena resaltar que al ser escrita como parte de una trilogía, la crítica constante que realiza Usigli se centra, principalmente, en ese desinterés que tiene el mexicano por todo lo que lo rodea: por su propia historia, por el origen de sus imágenes y personajes, así como por la actividad artística y el quehacer teatral, pues este lector o espectador prefiere evitar salir de su zona de confort y no cuestionarse sobre alguno de estos temas.

Desde esta perspectiva, tanto en *Corona de luz* como en *Corona de sombra* y *Corona de fuego*, las víctimas de la ironía empleada no son únicamente quienes tienen el poder y cambian los hechos históricos por narraciones más favorables, también lo son el mexicano y quizás el lector y el espectador mismos.

Involucrarse lo llevaría a un punto donde adquiriría conciencia de que su identidad, no sólo la nacional sino todo lo que lo conforma como persona, se encuentra sustentada por argumentos débiles o completamente falsos. Cimientos que pueden ser fácilmente derrumbados.

Quienes ostentan el poder y manejan la historia lo saben, saben que el mexicano prefiere no meterse en problemas y cerrarse ante ciertas realidades, y es cuando los líderes se aprovechan de esta flaqueza para continuar en una posición más venturosa; lo sabe Usigli y lo intuyen sus personajes: el rey Carlos de España y los propios frailes, que si bien su objetivo es bien intencionado, al final ellos también buscan concretar la conquista espiritual.

En las otras dos *Coronas*, si bien no deja de ser escandalosa la exaltación de que el nacionalismo y la realidad mexicana hayan sido contruidos por extranjeros, conscientemente por Maximiliano de Habsburgo e inconscientemente por Cortés; y el que se muestre en ambas obras la idea latente de que el mexicano es el resultado de la unión de dos civilizaciones, es en *Corona de luz*

donde se presenta la figura que expone con mayor claridad este sincretismo: la Virgen de Guadalupe.

Al final, las intenciones manipuladoras tienen resultados distintos, pues con la Virgen de Guadalupe se representa tanto lo español como lo indígena, es ella la figura que más peso, como ya se mencionaba, ha tenido a lo largo de la historia nacional, al ser capaz de unir a todos los habitantes de una nación que no puede declararse cien por ciento indígenas o europeos.

La Virgen, insinúa Rodolfo Usigli, es el punto de partida de un nuevo pueblo: el mexicano. Representa el momento en que un pueblo construye una identidad nacional, pues para el dramaturgo la influencia ideológica de la guadalupana impide, de cierta forma, que ocurra un cisma dentro de la sociedad en los momentos de crisis, ya sean personales o sociales.

Es, en todo caso, el símbolo de la identidad nacional de las creencias y esperanzas de un pueblo, pero a la par lo es del querer creer en acontecimientos que no pueden probarse como verdaderos, porque, sencillamente, no importa si lo son o no, en tanto le sirvan a la sociedad para aliviar sus malestares y permitirle, de una u otra forma, seguir adelante.

Sin embargo, a nivel teatral, en *Corona de luz* no es la guadalupana quien crea el conflicto entre los lectores y los espectadores, sino todos los elementos que rodean su construcción dentro de la pieza dramática.

Es la pregunta sobre si habrá ocurrido un milagro verdadero o si será parte del montaje planeado previamente lo que mantiene al espectador y al lector en constante conflicto, llevándolo a cuestionarse sobre qué es lo que ha sido real dentro de toda su historia.

Posiblemente no sólo en el ámbito social o histórico, sino incluso en el personal, pues si esa historia nacional que ha tenido que aprender y aceptar el mexicano se encuentra fundamentada en mentiras, cómo saber si la propia vida no lo está también. Es la introspección que Rodolfo Usigli considera que provoca el teatro y a la que los espectadores se reúsan a enfrentarse.

Es *Corona de luz* una obra que se enfrenta sin reparo al público y la que no le permite a este último seguirse cerrando tras la seguridad de la cuarta pared

teatral, pues Rodolfo Usigli tiene cuidado en elegir personajes y pasajes históricos puntuales, que saquen de su sopor al mexicano, que no le permitan quedarse indiferentes ante la obra de la que es testigo.

En pocas palabras, sea positiva o negativa su reacción ante el cuestionamiento sobre el surgimiento del pilar que mantiene la fe y las esperanzas nacionales, en esta obra Rodolfo Usigli intenta despertar, aunque sea por un sólo instante, la expresión, la fascinación y la pasión en el mexicano⁸⁹, al utilizar un símbolo ante el cual no puede pasarse desapercibido.

Así es como el dramaturgo se vale de los recursos que en los distintos niveles discursivos puede utilizar la ironía, para generar el contraste y las diferentes posibilidades significativas que el lector y el espectador elegirán al momento de leer u observar la puesta en escena de acuerdo a los elementos que el autor o el director estén siguiendo.

Como se mencionaba, se encuentra que la ironía funciona en compañía de otras figuras retóricas, en *Corona de luz* se encuentra la parodia, uno de los recursos más socorridos dentro de la novela histórica, donde se evidencia el referente del que parte la obra literaria.

Sin embargo, su uso se emplea con un carácter burlón que le permitirá al lector y al espectador configurar el argumento crítico que ha encontrado en el género dramático; y la gradación que ordena la intensidad de forma ascendente, tanto los personajes que van entrando en escena, como las acciones que incrementan su impacto poco a poco.

Además, dichas figuras ayudan a vincular al lector directamente con la realidad, pues al estar estrechamente relacionado con los aspectos que se consideran como parte de la realidad, puede profundizarse y comprender de mejor forma la ironización dentro de la obra.

De este modo, la ironía y la serie de figuras retóricas que la acompañan y potencian su significado, resultan la herramienta perfecta para involucrar al lector o al espectador en la obra, donde el recurso histórico debe impulsarlo a que su interpretación vaya más allá de los límites del texto mismo, gracias a los

⁸⁹ Son los tres ejes que Usigli considera que tiene el teatro. Cf. *Anatomía del teatro*, p. 20.

conocimientos previos que tiene y a las relaciones que irá armando con los contextos reales, tanto el de Usigli como el de ellos mismos.

No obstante, el estudio de la conjunción entre la ironía y la historia en *Corona de luz* no puede darse por concluido, pues al ser parte de una trilogía, queda abierta la posibilidad de que en las otras dos *Coronas* —*Corona de sombra* y *Corona de fuego*— sean estudiados ambos elementos en el contexto específico de cada uno: el Segundo Imperio y la culminación de la Conquista.

Considerar los elementos básicos para determinar la existencia de la ironía y, si es así, estudiar si la función que cumple en cada una de estas obras es similar a lo estudiado en este trabajo sobre *Corona de luz*.

De la misma manera, al descubrir que Rodolfo Usigli es un autor que no ha sido ampliamente estudiado y que las investigaciones sobre su obra se han centrado principalmente en *El gesticulador* y *Corona de sombra*, resulta posible diversificar los temas de estudio, pues al ser su producción variada y extensa, abre el horizonte para que cualquiera de sus piezas sean objeto de interés.

Ninguna de ellas se escapa de la crítica severa ni de la ideología de este dramaturgo, quien, pese a ser poco estudiado, influyó en las generaciones subsecuentes de escritores, no sólo dramáticos sino también narrativos e intelectuales en general⁹⁰.

Otro aspecto que resultaría de interés correspondería al estudio de los otros géneros que empleó para mostrar que, pese a declararse un hombre de teatro, tuvo otras facetas mucho menos conocidas, como el de narrador con su única novela de corte policiaco —Ensayo de un crimen—, su faceta de poeta y, por supuesto, la de los ensayos que escribió.

Dichos ensayos no sólo como complementos teóricos a la concepción que tenía del teatro, sino, como se pudo notar en el presente estudio, al complementar con prólogos o epílogos al cúmulo de piezas teatrales escritas por él, los cuales dudo mucho que su objetivo fuera el de únicamente explicar cada una de las decisiones tomadas a la hora de escribir sus obras, en muchas ocasiones también

⁹⁰ Basta recordar a Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido, Carlos Solórzano, Vicente Leñero y el mismo Octavio Paz, quien parte de una obra de Rodolfo Usigli para escribir uno de los ensayos que conforma *El laberinto de la soledad*.

funcionando como justificantes, quizás como diatriba a todos los críticos y espectadores que criticaban y cuestionaban su quehacer teatral. Sin embargo, lo anterior tendrá que quedar como un tema para alguna otra investigación.

Por lo mientras, queda esta propuesta de estudio, esperando funcione como punto de partida para generar mayor interés en las obras y la figura de Rodolfo Usigli, retomado por el propio Octavio Paz, y cuya genialidad artística además de su firme punto de vista, casi siempre le provocó innumerables detractores y el casi olvido por parte de la sociedad mexicana.

BIBLIOGRAFÍA

A cien años del natalicio de Rodolfo Usigli, 1905-2005, (exposición). Página web de investigación en línea del CITRU. Consultado el 24 de mayo de 2012 a las 11:00 pm en: http://www.citru.bellasartes.gob.mx/investigacionesenlinea/html/archivos/exposiciones/expo_usigli/009sala.htm

Basílica de Guadalupe. Consultado el 10 de mayo de 2017 en: http://basilica.mxv.mx/web1/-apariciones/Relato_Apariciones.html

Diccionario de términos clave de ELE, Centro Virtual Cervantes, 1997-2012. Consultado el 16 de septiembre de 2012 en: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/paralinguistico.htm.

“Segunda mesa sobre Rodolfo Usigli” en *Homenaje nacional a Rodolfo Usigli* [video], CONACULTA CENART-Canal 23, CITRU, México, 2007. Consultado el 25 de noviembre de 2011 en: <http://www.citru.bellasartes.gob.mx/investigacionesenlinea/html/archivos/home/home.html>

BALLART, Pere. *Eroneia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 9ª ed., Porrúa, México, 2006.

_____. *Guía para la lectura comentada de textos literarios*, Larios, México, 1977.

GRUPO M. *Retórica general*, Paidós, Barcelona, 1987.

- LUKÁCS, George. *La novela histórica*, 3ª ed., Era, México, 1977.
- MÁRQUEZ Montes, Carmen. "La mexicanidad en el teatro de Rodolfo Usigli" en *Espejo de paciencia*, no. 4, 1998, p. 25.
- NOGUEZ, Xavier. *Documentos guadalupanos. Un estudio sobre las fuentes de información tempranas en torno a las mariofanías en el Tepeyac*, El Colegio Mexiquense-FCE, México, 1993.
- PATIÑO Díaz, Eduardo (Director). Rodolfo Usigli [video], México, TV UNAM, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1990.
- PONS, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX, Siglo XXI*, México, 1996.
- ROMANOS, Melchora. "La construcción del drama histórico a partir de Lope de Vega" en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Castalia, Madrid, 2000, t. 1, p. 701. Consultado el 9 de septiembre de 2017 en el Centro Virtual Cervantes en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_1_090.pdf.
- RUIZ Ramón, Francisco. *Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX*, University of Chicago, 1986.
- SCHMIDHUBER de la Mora, Guillermo. *Teatro e historia. Parangón entre Buero Vallejo y Usigli*, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, México, 1992.
- TORO, Fernando del. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, 3ª ed., Galerna, Buenos Aires, Argentina, 1992.

USIGLI, Rodolfo. *Anatomía del teatro*, UNAM, México, 2005.

_____. *Corona de luz*, FCE, México, 1965.

_____. *Corona de sombra. Corona de fuego. Corona de luz*, 10ª ed. Porrúa, 2006.

_____. *Imagen y prisma de México*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1976.

_____. *Teatro completo*, tomo 4, FCE, México, 1996.

VELASCO Bartolomé, Emilio Pedro. *Prólogo y escritura: aportaciones para un pensamiento de la escritura a través de los prólogos a la 'Celestina, Lazarillo de Tormes y Don Quijote'*, Memoria, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005.

VINCENT, Mary, R. A. Stradling. *España y Portugal*, Folio, España, s/a.