

El héroe trágico en el teatro de Rodolfo Usigli y Elena Garro

Claudia Gidi
Universidad Veracruzana

Palabras clave:

Tragedia, Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, Elena Garro, *Felipe Ángeles*.

Resumen:

Durante veinticinco siglos de historia del teatro en occidente, la tragedia ha sido sin duda el género dramático que ha gozado de mayor prestigio y al que se ha considerado como más noble y elevado. La tragedia ha mantenido ciertos rasgos que podrían considerarse estables. Entre ellos destaca la presencia del personaje que realiza acciones esforzadas y grandiosas; héroes que se distinguen del hombre común y corriente por lo extraordinario de sus hazañas. Y, si bien no es esta la única característica importante del género, en esta ocasión me interesa considerar su presencia en tanto elemento central del acontecimiento trágico. Para tratar este asunto dentro del contexto dramaturgico mexicano, me interesa centrarme en la estrategia dramática utilizada por Usigli y Garro sobre el héroe trágico.

The tragic hero in the Rodolfo Usigli and Elena Garro theater

Key Words:

Tragedy, Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, Elena Garro, *Felipe Ángeles*.

Abstract:

For twenty-five centuries of western theater history, the tragedy has certainly been the dramatic genre which has enjoyed greater prestige and which has been evaluated as more noble and elevated. The tragedy has kept some features that could be considered stable. These include the presence of the character that makes hard-working and great deeds; distinguished heroes of the common man for their extraordinary feats. And while it is not the only important feature of the genre, I'm interested in to consider its presence as a central element of the tragic event. To treat this subject within the Mexican dramaturgical context, I'm interested in the dramatic focus strategy used by Usigli and Garro about the tragic hero.

Durante veinticinco siglos de historia del teatro en occidente, la tragedia ha sido sin duda el género dramático que ha gozado de mayor prestigio y al que se ha considerado como más noble y elevado. Sin embargo, como todos los géneros literarios, no ha permanecido estático sino que se ha ido transformando. No hay, por lo tanto, un solo modo de existir de este género; al contrario, cada época lo ha hecho suyo confiriéndole características particulares. Con todo, la tragedia ha mantenido ciertos rasgos que podrían considerarse estables. Entre ellos destaca la presencia del personaje que realiza acciones esforzadas y grandiosas; héroes que se distinguen del hombre común y corriente por lo extraordinario de sus hazañas. Y si bien no es esta la única característica importante del género, en esta ocasión me interesa considerar su presencia en tanto elemento central del acontecimiento trágico.

En la tradición clásica, sobre todo en la tragedia griega, los héroes encarnaban en seres superiores, por lo regular procedentes de la leyenda heroica, que actuaban con nobleza y por un fin noble (las excepciones no son frecuentes). Esta superioridad, aunque en largos periodos de la historia ha llevado aparejada la idea de una condición social elevada, tiene su sustrato fundamental en la dimensión espiritual del personaje. Dichos personajes, enfrentados a situaciones límite, a conflictos ineludibles y decisivos, en un universo en el que fuerzas terribles se ciernen sobre lo elevado y feliz, pueden dudar, vacilar, pero siempre asumen el riesgo y actúan. Y es justo la acción del héroe una de las características más destacadas de la forma trágica.

Aun cuando la voluntad de los dioses pueda jugar un papel preponderante en el destino del héroe, su infortunio procede de la comisión de una grave falta. Pero no se trata de una falla de índole moral sino de un error de juicio, una «falta intelectual de lo que es correcto» [Lesky: 60]. Así, lejos de ser víctimas pasivas de la desgracia, es su acción la que determina su sufrimiento. Los personajes trágicos de la tradición clásica no son víctimas pacientes de una fortuna adversa. El dolor es producto de la libre acción humana y la grandeza



del hombre radica en asumir sus consecuencias. Lo trágico supone la caída del héroe desde un mundo ilusorio de seguridad y prosperidad a las profundidades de la miseria y el dolor. Así pues, la experiencia trágica entraña un sufrimiento intenso. Y este rasgo es tan importante para la constitución del género que se ha mantenido indisolublemente asociado a él a lo largo de las centurias.

En resumen, dentro de la tradición clásica todo en el héroe es magnífico: lo son sus virtudes y sus errores, lo mismo que la altura desde la que cae y su capacidad de sufrimiento. Pero ¿qué es lo que ocurre con el héroe en la tragedia moderna? Creo que, en términos generales, existen dos grandes tendencias que corren paralelas en buena parte del siglo XX: por un lado encontramos al personaje en el que se acumulan sin sentido aparente todas las desgracias humanas, y por el otro pervive el heredero de la tradición helénica que se equivoca y sufre pero muestra su grandeza hasta el fin.

Quizá uno de los cambios más radicales respecto del ideal clásico se da a finales del siglo XIX con el teatro de Georg Büchner, dramaturgo alemán que instaura la tragedia del hombre común –por lo general relegado a los confines de la comedia–, y le confiere un rostro por completo nuevo al protagonista trágico¹. Tal es el caso de *Woyzeck*, obra fragmentaria –escrita entre 1836 y 1837, y estrenada tras la muerte de autor en 1917– basada en un suceso de la vida real ocurrido en Leipzig en 1824: un soldado raso, Johan Christian Woyzeck, asesina a su esposa infiel y es decapitado por ello. No me detengo en las muchas peculiaridades de este drama, considerado por Jesús Maestro como la primera tragedia de la Edad Contemporánea, solo quiero dejar asentado que se trata de un texto en que la experiencia trágica recae en personajes humildes, a los que se les concede la dignidad del dolor, sin ser responsables del infortunio que padecen. Son más bien las condiciones de pobreza las que

¹ Aunque hay antecedentes importantes de esta transformación en la *Numancia* de Cervantes. Véase Jesús Maestro, «La poética de lo trágico en el teatro de Miguel de Cervantes y de George Büchner».



determinan su desgraciada existencia. En tales circunstancias, los ideales morales y de belleza sirven solo para salvaguardar los privilegios de las clases dominantes, pero carecen de sentido para el hombre común que tiene que luchar a diario por su propia subsistencia².

Así pues, en el drama del siglo XX la tragedia ya tiene otro rostro. Y hay ejemplos deslumbrantes dentro de la dramaturgia de Occidente. En Norteamérica, por solo mencionar un ejemplo, destaca *La muerte de un viajante* de Arthur Miller (1949), escrito en dos actos y un «réquiem». Si bien se trata de un texto que tiene un trasfondo de crítica social³, hay en él rasgos que permiten pensarlo como una concreción de la tragedia moderna. A diferencia de lo que ocurre en la tragedia clásica, en la que el héroe es un gran hombre deshecho por su grandeza, el protagonista de la obra de Miller es un hombre sentenciado a descubrir su propia pequeñez.

Vale la pena mencionar que Miller no solo intentó escribir la tragedia del hombre común, sino que reflexionó sobre ella; y me parece importante retomar aquí algunas de sus ideas⁴. Desde su punto de vista, «el hombre de la calle» es apto para protagonizar la tragedia tanto como los personajes de abolengo. Considera que se producirá la tragedia siempre que encontremos a un personaje dispuesto entregar su vida, si es necesario, en aras de su dignidad personal. Y encuentra fundamental el hecho de que el protagonista se niegue a cruzarse de brazos –como la mayoría de los seres humanos. En otras palabras, que el héroe tiene la necesidad de realizarse a sí mismo y está dispuesto a luchar sin reservas, a señalar con el dedo al enemigo de su libertad y a poner en

² Así lo expresa Woyzeck: «Los pobres siempre somos desgraciados, en este mundo y en el otro. [...] ¡Sí, mi capitán, la virtud! Yo aún no sé lo que es eso. Mire usted, la gente común como yo no tiene virtud, a uno le viene la naturaleza así, sin más; pero si yo fuese un caballero y tuviera sombrero y reloj y una levita inglesa y hablara como los señoritos, sí que me gustaría entonces ser virtuoso. Tiene que ser bien lindo eso de la virtud, mi capitán. Pero yo soy un hombre pobre.»

³ Marcado por las teorías marxistas, Miller piensa que el arte puede y debe ser también una herramienta de concienciación, sin que ello implique renunciar a la poesía.

⁴ Véanse sus ensayos «Tragedy and the Common man» y «The Nature of Tragedy».



entredicho, si es necesario, cualquier institución o costumbre. Me parece importante anotar, asimismo, los términos en que Miller distingue lo patético de lo trágico: «...la diferencia esencial [...] es que la tragedia no sólo nos produce tristeza, compasión, identificación o incluso miedo; al contrario que lo patético, nos reporta también conocimiento y discernimiento» sobre la forma adecuada de vivir en el mundo [57]. Y esta posibilidad de concienciación hace que la tragedia, para Miller, lleve en sí el germen de cierta esperanza. «La tragedia – concluye– surge cuando estamos en presencia de un hombre que ha fracasado al intentar conseguir la felicidad. Pero la felicidad está ahí, la promesa de una forma justa de vivir debe estar ahí» [61].

Quisiera ahora desplazar la mirada hacia el contexto mexicano del siglo XX. Me interesa revisar, en primer lugar, el caso de Rodolfo Usigli, no solo por la importancia que reviste para la creación de la escena contemporánea en México –es ampliamente reconocido como una figura determinante para la gestación del teatro nacional tanto por su obra dramática como por su intensa labor didáctica y a favor de la profesionalización del arte escénico en el país–, sino por sus acercamientos teóricos y creativos al género trágico.

Mucho antes de dar a conocer sus teorías a propósito de la tragedia –y de explorar la figura trágica de Cuauhtémoc en *Corona de fuego* (1960)–, Usigli se había aproximado ya a este género dramático. En 1937 había escrito *El gesticulador*; obra que si bien denuncia la falsedad política y social que priva en nuestro país, tiene una dimensión trágica que el propio autor reconoció con claridad y expresó en los siguientes términos: «*El gesticulador* constituye el primer intento serio de una tragedia contemporánea realizado en el teatro mexicano» [492].

Para Usigli, la falsedad del mexicano es un fenómeno que puede rastrearse desde la Colonia y que ha estado presente a lo largo de la historia nacional hasta volverse consustancial a nuestro pueblo, una segunda naturaleza difícil de erradicar. En su «Epílogo sobre la hipocresía del mexicano» escrito a



propósito de *El gesticulador* –y en el que aparece el famoso epígrafe «Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad»– Usigli trae a colación *El perfil del hombre* de Samuel Ramos, texto en el que el filósofo afirma que «el mexicano es incapaz de objetivarse sinceramente» [1979, 458]⁵. Desde el punto de vista del dramaturgo, esa sencilla frase explica en buena medida la falta de un teatro capaz de «expresar a México sin falso pudor y sin color falso» [1979, 497]. Y ese era, nada menos, el gran proyecto y la gran aspiración del dramaturgo: crear un teatro nacional que se correspondiera con la realidad de México, que le permitiera al mexicano verse al espejo. Y *El gesticulador* es parte esencial de dicho proyecto.

César Rubio, personaje central de la obra, es un mediocre profesor de historia que ha sido despedido de la universidad en que trabajaba, por lo que deja la ciudad de México para vivir, junto con su familia, en su pueblo natal, una provincia desértica del norte de la República. Hasta el comienzo de la acción en el primer acto, es la antítesis de un héroe trágico: un hombre cuya vida se ha caracterizado por la impotencia intelectual –ha acumulado datos, conocimientos sobre la historia reciente del país⁶, pero que ha sido incapaz de crear nada a partir de ellos–, y por sostener relaciones familiares y sociales marcadas por el silencio, el fingimiento y las apariencias. Por si fuera poco, en el plano moral es un personaje ambiguo, que parece estar dispuesto a extorsionar a los políticos regionales para conseguir algún beneficio personal.

⁵ Hay que recordar que durante varias décadas hubo en México una marcada preocupación por dilucidar la identidad del mexicano. Piénsese, además de Samuel Ramos, en los ensayos de Jorge Portilla, Abelardo Villegas, Emilio Uranga, Alfonso Reyes y Octavio Paz, entre otros.

⁶ La primera acotación indica que la acción se desarrolla en la época actual. Por lo que no hay que perder de vista que la obra fue escrita en 1937, apenas unos años después del triunfo de la Revolución Mexicana. Para situar históricamente la obra y darle mayor verosimilitud a los personajes y las situaciones, Usigli incorpora referentes reales de la historia de la revolución mexicana como la misteriosa desaparición de Ambrose Bierce durante su estancia como observador al lado de las huestes villistas, la famosa entrevista de Porfirio Díaz con James Creelman, y el trabajo periodístico de John Reed.



A lo largo de los dos primeros actos, tras una serie de coincidencias extraordinarias, el protagonista permite que todo el pueblo crea que él es, en realidad, un general revolucionario desaparecido en condiciones misteriosas – llamado, como él mismo, César Rubio–; un militar que jugara un papel importantísimo en el proceso revolucionario y que, en palabras de otro personaje, el historiador Bolton, «...es el hombre que explica la revolución mexicana» [1963: 741].

Poco a poco, conforme se desarrolla la trama, el triste maestro de historia va apropiándose de la imagen y los ideales del casi mítico general revolucionario. De igual forma comienza a ocupar un lugar importante entre la gente del pueblo, que necesita un caudillo que se oponga a los hombres sin escrúpulos, que se han apoderado de la revolución y la han traicionado. La mentira crece y el Partido Revolucionario de la Nación (PRN) nombra a César Rubio candidato a gobernador de su Estado, con lo que se gana la enemistad del general Navarro, aspirante también a la gubernatura.

Para el tercer acto la transformación del protagonista es radical: «Es un hombre extraordinario. Sabe escuchar, callar, decir estrictamente lo preciso, y obrar con una energía y una limpieza como no había yo visto nunca» [1963: 773], afirma el licenciado Estrella, personaje cercano a César Rubio. Y unas líneas adelante, una acotación describe la evolución del personaje en los siguientes términos:

[...] se ha operado en él una transfiguración impresionante. Las agitaciones, los excesos de control nervioso, la fiebre de la ambición, la lucha contra el miedo, han dado a su rostro una nobleza serena y a su mirada una limpidez, una seguridad casi increíble. Está pálido, un poco afilado, pero revestido de esa dignidad peculiar en el mestizo de categoría. [...] Lleva en la mano un sombrero de los llamados tejanos, blanco, «cinco equis» que ostenta el águila de general de división. Éste será el único lujo de su nueva personalidad, si no se considera en primer lugar la minuciosa limpieza de su persona como un lujo mayor aún [1963: 775].



Así, «el candidato del pueblo», que representa la posibilidad de cambio que el país necesita, se vuelve demasiado peligroso para su adversario el general Navarro, único personaje que sabe a ciencia cierta que César no es el general Rubio dado que él mismo fue su asesino. El enfrentamiento entre ambos llega a su punto culminante en el tercer acto, cuando Navarro amenaza con matar a Rubio si este no abandona la candidatura. Y sin embargo le ofrece una salida: un acomodo político, transar, como se dice en México: que el maestro acepte en esta ocasión la universidad estatal a cambio de la siguiente gubernatura. «Podemos arreglarnos», le dice Navarro. «Déjame pasar esta vez... después gobernarás tú. Entre los dos lo haremos todo» [1963: 785]. La situación llega así al límite: César Rubio tendrá que elegir en una posición delicada y definitiva. Sabe que está en riesgo su vida y a pesar de ello decide luchar por una causa. Así, para el tercer acto, el personaje oscuro del maestro fracasado se ha transformado en un gran hombre que acepta el riesgo en nombre de una verdad. Se eleva a la estatura del héroe trágico que actúa y con su acción fabrica su propia desgracia: «Tú solo te has sentenciado, *general Rubio*», dice sarcástico Navarro [1963: 785].

CÉSAR.- ¿Y quién eres tú para que yo te tema? No soy César Rubio. [...] Pero sé que puedo serlo, hacer lo que él quería. Sé que puedo hacer el bien a mi país impidiendo que lo gobiernen los ladrones y los asesinos como tú... que tengo en un solo día más ideas de gobierno que tú en toda tu vida. [...] No creas que me das miedo. Empecé mintiendo, pero me he vuelto verdadero, sin saber cómo, y ahora soy cierto. Ahora conozco mi destino: de que debo completar el destino de César Rubio [1963: 783].

A la postre la mentira se ha vuelto verdad y César Rubio alcanza la estatura del héroe. Llama la atención que hable de completar el destino del general revolucionario, ya que si bien alude a realizar la tarea que no pudo terminar aquel, lo que en realidad ocurrirá, al asumir el destino del otro, es que morirá



asesinado como el primero. En el último diálogo que sostiene con su esposa Elena, afirma:

CÉSAR.- Es que ya no hay mentira: fue necesaria al principio para que de ella saliera la verdad. Pero ya me he vuelto verdadero, cierto, ¿entiendes? Ahora siento como si fuera el otro... haré todo lo que él hubiera podido hacer, y más. Ganaré el plebiscito...
[...]
Ahora todo está empezado y todo tiene que acabar. No puedo hacer nada más que seguir, Elena; soy el eje en la rueda [...] [1963: 787].

La vida del profesor de historia se ha atado a un destino que no puede ni quiere ya detener. Pero César Rubio comete un error de cálculo: confía demasiado en sus posibilidades de éxito. El exceso de confianza típico del héroe trágico lo lleva a valorar mal la situación y a morir sin que su muerte transforme las cosas. Ironía final del destino: tras mandar asesinar a su contrincante, el general Navarro utiliza la imagen de César Rubio como estandarte para legitimarse y obtener el apoyo de la gente; con lo que triunfa la falsedad, la hipocresía y el fraude. Hay que señalar, además, que a partir del tercer acto, los indicios que sugieren el desenlace trágico –indicios que César Rubio desestima– se van intensificando, de modo que se construye un suspenso punzante para el lector/espectador. Por si fuera poco, tras el enfrentamiento final entre Navarro y Rubio, las angustiosas escenas familiares, entre la esposa y los hijos de César Rubio, acrecientan la tensión dramática, generando un dolor todavía mayor.

En resumen, si bien es cierto que *El gesticulador* es una obra con un fuerte sentido de crítica social, que denuncia la falsedad, la corrupción y la demagogia que imperan en la vida política y social de México, tiene también, sobre todo en el desarrollo de su personaje central, rasgos que apuntan a la tragedia moderna que, como se ha visto, le confiere al hombre común dignidad y capacidad de heroísmo.



Unos años más tarde, en la misma época en que Miller escribiera *La muerte de un viajante* y sus ensayos sobre la tragedia, Rodolfo Usigli publica su *Primer ensayo hacia una tragedia mexicana* (1950). En él plantea, siguiendo las tesis de Nietzsche, que la tragedia –en tanto género fundamental y original del teatro, suma de los impulsos apolíneo y dionisiaco– desapareció con el fin de la civilización ática [2005: 258-259]. Concuerta también con una larga tradición crítica que afirma que el cristianismo es esencialmente opuesto a la tragedia, por cuanto postula la posibilidad de salvación, «la balsámica promesa de resurrección y de inmortalidad» [2005: 263]. Considera además que es difícil para el hombre moderno, que ha visto campos de concentración, pensar en un dolor estético.

A pesar de ello, la pregunta fundamental de su *Primer ensayo...* es si en México existe la posibilidad de crear una tragedia en el pleno sentido de la palabra. En su opinión, en nuestro pasado prehispánico se puede advertir una síntesis de los impulsos dionisiacos y apolíneos; «un pasado en el que la embriaguez, el incesto, el caos y el sacrificio humano se ligaban a la línea, estilizada pero sabia, de la pirámide y el código» [2005: 276]. E incluso ve en Cuauhtémoc al héroe ejemplar para la tragedia mexicana –tal como Edipo lo fuera para la griega–. Así pues, para Usigli, la dificultad para que existiera la tragedia en México no es «temática» sino «formal»; toda vez que el mexicano carece del necesario sentido de la proporción y el límite. A pesar de ello, la hipótesis central del dramaturgo es que «la tragedia puede encontrar en México la tierra de su resurrección» [2005: 267]; que

podemos escribir la tragedia mexicana en una triple escala: con la misma grandeza espectacular y estatuaría de Esquilo; con la misma honda, fabulosa penetración psicológica de Sófocles; con el mismo sentido social de Eurípides. [...] Que somos, en suma, a pesar de los caudillos, de los generales, de los economistas y otras yerbas malsanas, un pueblo excepcional, señalado por la profecía, templado por el sufrimiento [...] [2005: 275].



Usigli cierra su ensayo expresando entre líneas el deseo de ser él mismo quien algún día recree el pasado trágico de México, con pasión y mesura.

Así, en 1961, Usigli vuelve a acercarse al género trágico, esta vez cumpliendo su deseo de elaborar la figura de Cuauhtémoc en *Corona de fuego*⁷. Como solía hacerlo, el dramaturgo acompaña su texto de una amplia reflexión de carácter teórico y crítico. En sus «Notas a *Corona de fuego*», Usigli parte de los planteamientos generales expuestos en su *Primer ensayo hacia una tragedia mexicana*, para después hacer consideraciones importantes de carácter abstracto y especulativo sobre el héroe trágico, la unidad de tono y la teoría del sacrificio, vinculadas a su praxis en esta *Corona*. Pondera también la posible universalidad de su obra así como la necesidad que tenemos de la tragedia en nuestro tiempo.

Quizá lo primero que haya que rescatar de sus notas es la advertencia del autor acerca del carácter «de intento» al tratar de «trasponer al teatro mexicano el género trágico en la forma canónica de Grecia» [1979: 791]. No en vano, continúa, *Corona de fuego* lleva el subtítulo de «Primer esquema para una tragedia antihistórica americana». Más adelante Usigli explica con mayor profundidad cuáles fueron sus aspiraciones:

Ante la imposibilidad en que me sentí de crear una tragedia contemporánea que pudiera servir de base a la reaparición del género trágico, di en pensar –y puedo jurar que pensé mucho y largo y hondo– en la posibilidad de una tragedia mexicana que, respondiendo a las leyes generales y a la perspectiva de la griega, fomentara la creación de una tragedia americana [...], de una tragedia, en suma, viva y con sangre de verdad como la griega –nada de transfusiones ni trasvases ni utilería, nada de erudición, nada de gracia poética por sobre la gracia trágica–. Esa fue la intención generadora [1979: 797].

Diez años antes de escribir su *Corona de fuego* Usigli ya había advertido que Cuauhtémoc podría ser «el héroe genérico, absoluto, de la tragedia mexicana»,

⁷ *Corona de fuego* (1961) es la segunda obra de un proyecto dramático amplio: la trilogía que se forma con *Corona de sombra* (1943) y *Corona de luz* (1963).



a pesar de no cumplir con todos los requisitos del héroe trágico: «No pasa de un estado realmente próspero a otro adverso», por lo que «falta la transición, elemento generador del terror y de la piedad». Es un príncipe guerrero que rinde su arma pidiendo la muerte, que no lucha, en apariencia, contra su destino [2005: 277]. Sin embargo, en opinión del dramaturgo, incluso cuando los dioses mexicas han sido vencidos y el mexicano ha sido sometido, Cuauhtémoc se defiende y lucha, aunque no por su vida ni por el tesoro ya perdido de Moctezuma sino por algo que no existe todavía pero que está por hacerse: el futuro de México.

Los hechos históricos que recrea la obra de Usigli ocurren en febrero de 1525⁸. Hernán Cortés viajaba con una gran comitiva, entre la que se encontraban varios indígenas principales, en dirección a las Hibueras (actual Honduras). Al llegar a la provincia de Acalan, el indígena Mexicalcingo acusó a Cuauhtémoc y a los señores indígenas que lo acompañaban de planear una insurrección para acabar con los invasores, y asesinar a Cortés⁹. Tras un juicio sumarísimo, el conquistador ordenó la muerte de Cuauhtémoc y el señor de Tacuba el 28 de febrero de 1525. Los historiadores discrepan sobre la forma en que se llevó a cabo esta orden, pero la mayor parte coincide en que murieron colgados de una Ceiba. Sin embargo, hay una versión, la del código Tira de Tepechpan¹⁰, que indica que Cuauhtémoc fue colgado de los pies tras haber sido decapitado.

En un esfuerzo por concentrar la tensión, Usigli comprime la acción a un período de veinticuatro horas, del 27 al 28 de febrero, en los terrenos de Pax

⁸ Ya habían pasado cuatro años de la toma de Tenochtitlan y el tormento de Cuauhtémoc.

⁹ Aunque no se sabe a ciencia cierta si hubo tal conspiración, el descendiente de Pax-Bolón-Acha parece haber declarado contra Cuauhtémoc. Sin embargo, el extenso y pormenorizado relato de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl sostiene que en realidad nadie delató a Cuauhtémoc ni hubo conspiración. Afirma que Cortés fingió esta declaración «por quitarse de embarazo y que no quedase señor natural de la tierra». Véase José Luis Martínez *Hernán Cortés*, capítulo XIV.

¹⁰ Código colonial, de 1596, que narra el periodo comprendido entre 1302 y 1590. Actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de París.



Bolón Acha, a donde han llegado Cortés y su comitiva, entre la que se encuentra Cuauhtémoc. El príncipe azteca va libre solo en apariencia, porque en realidad su calidad es de prisionero. En el primer acto, Cortés recibe las visitas de Pax Bolón y su hijo Paxua. La desconfianza entre indígenas y españoles es mutua y los malos presagios inundan el ambiente. En una de las primeras escenas del Acto I, en la que Pax Bolón habla con los sacerdotes y principales, el Coreuta Mactún, comienza diciendo: «Negras nubes se ciernen sobre Acallan Tixel, / Imperio de los itzáes memorables... [1966: 789]». Y continúa más adelante: «¿Y por qué ahora siento flotar sobre la flor / una amenaza, sobre el viento una nube y una sombra, / sobre mi ser sencillo una congoja?» [1966: 790].

El acto se cierra con la propuesta de Pax Bolón de regalar a los señores blancos, que necesitan holgar después del viaje, y de agasajar también a sus hermanos de Axtlán. Cortés, sopesa los pros y los contras, duda sobre la conveniencia de aceptar el ofrecimiento, como dudará cada vez que toma decisiones importantes. Termina por aceptar, pero hay un ambiente de tensión y todo está dispuesto para favorecer los trágicos acontecimientos.

Cuauhtémoc aparece tan solo un momento al final del primer acto. Ha sido vencido y es prisionero. Pidió la muerte en el campo de batalla, pero Cortés lo lleva a rendir homenaje al soberano de Castilla. Sin embargo, en el segundo acto, se le presentará el gran dilema. Los suyos le proponen rebelarse, que vuelva a la lucha.

[...] ¿Es el momento
de atacar, de abolir sin dejar resto
como él no lo ha dejado de los templos
de mis dispersos dioses fugitivos?
¿Cuál batalla debo librar ahora?
¿La batalla de hoy? ¿La de mañana?

[1966: 811]



Pero Cuauhtémoc pertenece al futuro. Sus dioses han sido vencidos, sus templos hechos polvo, y sin embargo aún existe la posibilidad de un mundo nuevo para «los hijos de nuestras mujeres y de estos hombres a caballo» [1966: 813]. Ellos serán la nación mexicana.

El cerco se ha cerrado nuevamente en torno al príncipe azteca, «El corazón me dice a sordos golpes / que Cuauhtémoc peligra...» [1966: 814], canta el Coro de Mexicanos. Mexicaltzingo lo traiciona. Pax Bolón hace otro tanto. Ambos mienten. Cortés también se encuentra en un dilema, pero considera que el peligro no cesará en tanto Cuauhtémoc exista. Enceguecido decide acabar con su enemigo; a pesar de la advertencia de una voz interna:

Sigue pues, ciego, tu ruta,
mas si estás determinado
en matar, sabe que cedas
a lo que hay en ti del Diablo.
Y entonces, capitán de España, temo
que es pavora y es odio de Cuauhtémoc
[1966: 821]

El enfrentamiento de los antagonistas llega en el tercer acto. Cortés es puesto en una situación límite, de gran trascendencia. ¿Debe o no matar a su enemigo? Su duda es angustiada, pero al final resuelve. «Los indios son mejores siempre muertos que vivos» [1966: 837]. La obra se cierra con el canto profético del Coro de Mexicanos:

Coronada de fuego, el águila desciende.
Esos pies que quemaste caminan todavía,
las manos que cortaste construyen todavía.
Caminará Cuauhtémoc por esta que soñaba
compacta, unida, y única y una,
su nación mexicana.
[1966: 840]



No es posible pasar por alto la lamentable exaltación patriótica de estos versos que, en su afán de producir un efecto emocional en el espectador, resultan rípidos y mal medidos. Por lo que se refiere a la trama, Usigli conocía las variantes históricas de los acontecimientos que recrea, pero selecciona las que pudieran causar mayor conmoción en el público/lector. Por ejemplo, insiste en que Cuauhtémoc no participó decididamente en la conspiración, para privilegiar la idea de que Cortés lo ejecutó no tanto para castigarlo como para eliminarlo. Y puesto que la situación trágica requiere el ejercicio de fuertes emociones, Usigli elige la versión más bárbara de la ejecución de Cuauhtémoc, según la cual es decapitado y colgado por los pies en un ceiba [18].

Volvamos a la reflexión del propio dramaturgo. Cuando ya había escrito *Corona de fuego*, vuelve a preguntarse ¿es Cuauhtémoc un héroe de tragedia? La respuesta que se da es «no del todo». Tiene cualidades de héroe trágico, pero carece de otras, esenciales. No goza de un imperio floreciente; y la corona que ciñe está haciéndose pedazos. Así pues, en estricto sentido no pasa de una situación próspera a otra adversa, aunque termina condenado a muerte. En cambio México sí cae de una gran altura. En palabras de Bernal Díaz, que al final de la obra Usigli parafrasea:

Y pienso en «todas esas maravillas
que contemplé en Anáhuac a tu lado
al llegar capitán, y veo que
todo se ha derrumbado y se ha perdido
sin quedar nada en pie.»

[1966: 838]

Cuauhtémoc es, pues, concebido como un personaje puro y rectilíneo, al que Usigli le atribuye «el creerse necesario para el futuro más que para el presente» [1979, 805]; que está dispuesto a pagar por los errores que el imperio, que tanta grandeza alcanzó, ha cometido. Es más bien una víctima propiciatoria. Sin embargo, en opinión de Usigli el sacrificio de la vida puede ser el medio



para alcanzar la categoría de héroe trágico. Cuauhtémoc es heredero de la estirpe de héroes de la antigua Grecia en tanto que actúa con nobleza y por un fin noble. Son personajes que al enfrentarse a un dilema fundamental pueden dudar, pero llegado el momento actuarán en consonancia con su ser más verdadero, en absoluta congruencia consigo mismos. Así, la acción asumida en conciencia es inseparable del hombre superior, aunque tenga aparejada el sufrimiento y la muerte.

Por último, para terminar esta breve aproximación al personaje trágico en el drama mexicano del siglo XX, quisiera centrar la mirada en *Felipe Ángeles* de Elena Garro. Desde mi punto de vista en esta obra encontramos, en su vertiente clásica, el héroe más luminoso y mejor logrado del teatro del siglo XX en México.

En 1954, Elena Garro comienza su investigación sobre uno de los personajes más apasionantes y, durante un largo periodo, injustamente olvidados de la Revolución Mexicana. Dicha investigación, que se prolongó por algo más de dos años, dio origen al único drama histórico escrito por la autora: *Felipe Ángeles*. Con esta obra, Garro retoma muchas de las preocupaciones centrales de Rodolfo Usigli: tanto en ella como en *El gesticulador*, por ejemplo, se advierte una clara exploración de las posibilidades del realismo y la tragedia, así como una preocupación por el tema de la verdad y la justicia; y en ambos dramas hay, además, deliberadas referencias al teatro y la representación.

Felipe Ángeles es una obra escrita en tres actos: la acción se desarrolla en un solo lugar: el Teatro de los Héroes (ya sea en la escalinata, el foro, o el camerino que hará las veces de celda del general revolucionario); y en una jornada de cerca de veinticuatro horas: de las siete de la mañana del 26 de noviembre de 1919 al amanecer del día siguiente. Como puede advertirse, se trata de un texto dramático que respeta el sistema neoclásico de las tres unidades: de acción, tiempo y lugar; sistema elaborado por los comentaristas



italianos de Aristóteles, que se constituye como doctrina estética durante los siglos XVI Y XVII¹¹.

En líneas generales, los sucesos representados en la obra de Elena Garro se corresponden con las últimas horas del general revolucionario. De entre muchas de estas correspondencias, menciono solo algunas: Ángeles fue, en efecto, traicionado y aprehendido en el Valle de los Olivos; su juicio ocurrió en el Teatro de los Héroes de la ciudad de Chihuahua; fue defendido por los licenciados López Hermosa y Gómez Luna; las mujeres de Chihuahua participaron activamente en su defensa, y en el drama aparecen las tres, cuyos nombres se consignan; la multitud que asistió al juicio manifestó en repetidas ocasiones su afecto por el general Ángeles y sus ideas; durante sus últimas horas de vida, una vez sentenciado muerte, Ángeles recibió la visita de un sacerdote de apellido Valencia, aunque nunca aceptó confesarse... Amén de esos hechos circunstanciales, los ideales por los que lucha y defiende durante su juicio son los mismos que se registran en los documentos y testimonios de la historia.

Por supuesto, no todo se ajusta a la verdad histórica. La necesidad de síntesis dramática y de expresión artística, sumadas quizá a la búsqueda de una verdad poética, hacen que, por solo mencionar un ejemplo, Felipe Ángeles sea juzgado solo y no, como en realidad ocurrió, al lado de dos personas más, aprehendidas junto con él: Néstor Enciso Arce y el joven Antonio Trillo.

¹¹ Vale la pena recordar que la única unidad legítimamente aristotélica es la de acción; es para el estagirita la ley interior del poema. En cuanto al tiempo, Aristóteles se limita a señalar una tendencia: «la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o a excederla poco» (Aristóteles: 143) Como vemos, la unidad de tiempo no es más que la radicalización de un suave y vago consejo. La de lugar, por su parte, surgió como consecuencia de la anterior. Ya en el México moderno, Rodolfo Usigli retoma la idea de respetar dichas unidades: en su *Itinerario de un autor dramático*, publicado 1940, recomendará que la acción se ajuste a un solo lugar (11); que las obras principien «en el momento ya maduro de la vida de los personajes, cuando todos los antecedentes se han desarrollado fuera de la escena pudiendo comprimirse en pocas frases del primer acto» (11-12), con el fin de reducir el tiempo de la acción.



La construcción de lo trágico en *Felipe Ángeles* también está en buena medida ligada a la figura del héroe: «vencedor aureolado con el resplandor de sus armas y sus hazañas», que se encuentra «ante el fondo oscuro de una muerte cierta» [Lesky: 33]. Las primeras escenas de la obra, antes de la aparición del general Ángeles, construyen poco a poco una imagen imponente. La ausencia del personaje, sumada a las expectativas que genera su llegada y a las opiniones que sobre él se vierten llevan al lector/espectador a saber que se trata de un personaje de cualidades extraordinarias. En la primera escena, el general Diéguez, responsable de que el «juicio» suceda tal como lo espera el Primer Jefe, expresa su preocupación por la seguridad que pueda ofrecer el Teatro de los Héroes. Sabe que la Revolución, establecida desde la lejanía del poder, se ha distanciado de la gente y teme que el pueblo, favorable al general Ángeles, se amotine: «El pueblo ya no se ve en nosotros, es como si hubiéramos caído detrás del espejo» [342], afirma Diéguez. Agrava la situación el hecho de que Felipe Ángeles no viene «solo»: «... vuelve seguido del rumor de sus batallas, escoltado por sus guerreros muertos y resucitados hoy, para entrar con él a Chihuahua [...] ¡Y en México se empeñan en ignorar que este juego es peligroso!» [342]. Su imagen resulta, en fin, tan peligrosa para el poder –con el mundo entero pidiendo clemencia para el gran matemático, el gran estratega, el gran maestro– que «su sentencia de muerte es irrevocable» [342].

De este principio me importa destacar dos aspectos relacionados: en primer lugar, la manera como se construye –en ausencia– la estatura del personaje. En segundo lugar, la idea de que cuando se abre el telón, el futuro ya está presente. Más adelante veremos cómo, pese a que solo hay un final posible –la destrucción del protagonista– Elena Garro consigue mantener la tensión, e incluso el suspenso, hasta los últimos instantes de la obra.

A la llegada de Felipe Ángeles al Teatro de los Héroes sabremos que también para él es claro que morirá al amanecer del día siguiente:



GÓMEZ LUNA: General, aquí en la ciudad, somos muchos los abogados que queremos defenderlo.

ÁNGELES: Señor Gómez Luna, no creo que mi problema sea un problema de abogados, sino el de un destino ya determinado [358].

Y unas líneas adelante, a la afirmación de López Hermosa en el sentido de que el Primer Jefe solo busca erigirse en tirano, Ángeles responde: «Por eso debo morir mañana entre las cinco y las siete y nada podrá salvarme» [359].

Para Lesky, uno de los postulados del género que nos ocupa es que

el sujeto del hecho trágico, la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe haberlo aceptado en su conciencia, sufrirlo a sabiendas. Allí donde una víctima sin voluntad es conducida sorda y muda al matadero, el hecho trágico se halla ausente [46].

Esta conciencia del personaje y la asunción de su destino se refuerzan todavía más en el tercer acto cuando, ya juzgado y condenado a muerte, el coronel Bautista le ofrece a Felipe Ángeles la ocasión de fugarse, de escapar a su sino. Sin embargo, a esas alturas Ángeles ha comprendido contra qué lucha y cuál es el sentido de esa lucha:

ÁNGELES: Al encuentro de esta noche vine...

[...]

ÁNGELES: Renuncio a despojar a mis ojos del cielo fijo de los fusilados. Ése es mi cielo. Ése es el cielo de los mexicanos: inmóvil, aterrado a las seis de la mañana. Quizás así logre detener el horror y después el cielo vuelva a girar dulcemente sobre la cabeza de mis hijos... [420]

Muere con la esperanza de que un día «todo entrará en orden armonioso distinto al orden de la violencia» [422]. Y es que si en la base de lo trágico hay un contraste que no permite salida alguna, ante este conflicto importa la actitud del héroe trágico que no solo acepta su caída, sino que sabe que su propia destrucción tiene un sentido. Es



luchador que se opone al mundo para impedir su letargo. Su muerte es inevitable, pero en modo alguno carece de sentido. Todavía no está madura la época para el valor por el cual él lucha y cae, pero su sacrificio hace expedito el camino de un futuro mejor [Lesky: 68].

A diferencia de lo que ocurre con el personaje de Cuauhtémoc, la trayectoria de Felipe Ángeles comporta una transformación, un cambio que se aviene bien con postulados sobre la tragedia, como el de Albin Lesky, quien señala que la recreación de una situación de desgracia, miseria y abyección, aunque puede conmovernos en lo más íntimo y apelar vivamente a nuestra conciencia, no es trágica en sí misma, y postula que es necesaria la caída desde «un mundo ilusorio de seguridad y felicidad a las profundidades de una miseria ineludible» [45]. Y este es el caso de Felipe Ángeles: militar de carrera, con estudios en Francia, llegó a ser uno de los militares mejor preparados y miembro prominente del ejército; con Madero en la presidencia estuvo al frente del Colegio Militar; al lado de Villa, como jefe de artillería de la División del Norte, protagonizó importantes victorias –entre ellas la toma de Zacatecas– que pusieron fin a la dictadura de Victoriano Huerta. Hombre de ideas humanitarias y democráticas, que defendía como algo sagrado la vida de los prisioneros, fue traicionado por unas monedas, juzgado y sentenciado a muerte por un delito que no cometió. Durante su juicio asumió la defensa de su causa y puso en evidencia las mentiras con las que lo acusaban, pero no con el propósito de salvar su vida, sino con el de salvar su muerte. En la recreación de Elena Garro de los últimos instantes de vida del general revolucionario este declara: «Estoy en paz [...] Si dentro de unos minutos logro ser digno frente al paredón, conoceré por un instante la eternidad. Eso es todo lo que espero» [424]. Y unas líneas adelante pide, como última gracia, que se le conceda dar la orden de fuego [426].

Importa también considerar la razón de la caída; y llegamos al concepto de culpa trágica. En un pasaje del capítulo 13 de la *Poética*, Aristóteles dice que



la forma correcta de presentar lo trágico es hacer que la caída desde el prestigio y la felicidad sea consecuencia de un yerro. Pero aclara que no se trata de una falta moral: «no por maldad, sino por un gran yerro» [171] cometido por un hombre ni perfecto ni malvado. Como puede advertirse, en modo alguno se encuentran presentes en este orden de ideas la culpa y la expiación. Ahora bien, si no se trata de una culpa moral, ¿qué se debe entender por falta o yerro trágico? Albin Lesky propone que es «una culpa que no es imputable subjetivamente, pero que objetivamente existe con toda gravedad» [60]. Se trata, por tanto, de un error de juicio. ¿Cuál es, pues, el error de Felipe Ángeles?

Su error, afirma el general Diéguez, fue un error político [389]. «Quiso eludir el poder», negarlo. «Por eso muere. El poder es implacable: o lo tomamos o nos aniquila» [391]. Felipe Ángeles lucha desinteresadamente contra quienes pervirtieron los ideales de la Revolución, contra quienes la utilizan como un medio para alcanzar el poder absoluto [360]. Y el propio Ángeles lo sabe:

ÁNGELES: Yo busco el error, recuento mis actos: fui revolucionario y dejé que la Revolución cayese en el pecado que había combatido... Tuve el poder y lo dejé escapar, en lugar de destruirlo... El cargo que me hacen mis amigos es que lo dejé escapar. ¡Y hubiera sido tan fácil! Pero yo quería una historia distinta. Confundí el futuro con el presente. Estaba ciego [395].

Y aquí está la clave para entender su error: confundió el futuro con el presente. Sabe que ha cavado su tumba y no se arrepiente. Pero seguirá luchando hasta el último aliento... no con las armas sino con las palabras, las palabras que construyen al hombre.

ÁNGELES: No sé si alguien me haya oído, pero lo que sé es que hay que hablar en este cementerio en que ustedes han convertido el país, en donde sólo se oyen gritos y disparos. Ya sé que hablar aquí es el mayor de los delitos; aquí en donde el terror ha reducido al hombre al balbuceo. Pero



yo, general, no renuncio a mi calidad de hombre. Y el hombre es lenguaje. Y óigame bien, General Escobar: lo único que deseo es que hablen todos, que se oiga la voz del hombre, en lugar de que el hombre se ahogue en crímenes. Hay que hablar, general, aunque nos cueste la vida. Hay que nombrar a los tiranos, sus llagas, sus crímenes, a los muertos, a los desdichados, para rescatarlos de su desdicha. Al hombre se le rescata con la palabra [414].

Hay que advertir la solemnidad de la enunciación de Felipe Ángeles. Expresión que colinda con la fuerza de la poesía y que concuerda con la grandeza de su persona y la dimensión de sus actos. Se aviene también con la estilización del lenguaje propia de la tragedia clásica.

No quisiera terminar este comentario sin antes dedicar unas líneas al manejo del suspenso. Hemos comentado líneas arriba que no hay más desenlace posible que la destrucción del héroe: Felipe Ángeles debe morir, y su muerte es anunciada desde el comienzo de la obra, no obstante lo cual la autora consigue mantener el suspenso. Logra que el espectador anhele la llegada del indulto; más aún, que lo considere posible a sabiendas del fatal desenlace histórico. Esta contraposición de elementos se traduce en una espera tensa, angustiada. Estamos, pues, frente a una obra en la que se prevé el final y al mismo tiempo se espera que no ocurra.

Desde el primer acto vemos a las tres mujeres junto con los abogados defensores trabajar con denuedo por la libertad de Ángeles. Al cierre del mismo acto, López Hermosa afirma: «vamos a pelear por su vida, aunque ésta sea la última batalla que demos» [361]. La señora Revilla le suplica a Ángeles que dé esa batalla, a lo que el general responde: «Señora, yo no he hecho otra cosa en mi vida que pelear. Le prometo seguirlo haciendo hasta que muera» [363]. Y es justamente en este tono ambiguo en el que transcurrirá toda la acción dramática.

En el segundo acto, durante el juicio, uno de los testigos de cargo es incapaz de sostener su dicho en el careo con el general Ángeles; lo que dificulta lo planeado por el Jefe Máximo: «matar con el código en la mano» [384]. Por



otro lado, mientras los miembros del Consejo de Guerra se debaten por no poder demostrar la culpabilidad del acusado, la defensa ha apelado a la Suprema Corte de Justicia y espera en cualquier momento la llegada del amparo. La tensión crece conforme los minutos pasan. El propio Ángeles, que durante toda la obra se ha mostrado seguro de su muerte, al saber que el mundo entero clama justicia llega a creer en que la fuerza de la opinión pública, y no el indulto, pueda salvarlo. «No pensaba en el perdón –afirma–. Pensaba en un movimiento de la opinión pública que obligue al gobierno a ceder» [397]. El acto se cierra con dos noticias terribles: alguien ha cortado el telégrafo –los villistas, según afirma Diéguez– y el Consejo de Guerra ha dictado la sentencia de muerte. Sin embargo, la ejecución no se llevará a cabo antes del amanecer del día siguiente, y la espera persiste.

En el tercer acto, como ya vimos, el coronel Bautista le ofrece su ayuda a Ángeles para fugarse. Las condiciones son favorables: todos los generales, salvo Escobar, han abandonado la plaza; por lo demás los villistas andan cerca, y «ya se sabe que usted para Villa es sagrado», asevera el coronel. Aumenta la tensión el hecho de que Ángeles parece no declinar la propuesta. La ocasión de asesinar al general Escobar se da cuando en la celda solo están él, Ángeles y Bautista. Este último se encuentra a la espera de «cualquier orden muda». Y permanecerá en esa actitud durante toda la escena en la que Escobar está a su alcance. Por supuesto, la orden nunca llega. Finalmente toca la hora de la muerte que, como en muchas de las tragedias griegas, ocurrirá fuera de escena. «Bautista: Acaba de morir... Pueden ustedes recoger su cuerpo. Está allá, con los ojos abiertos, mirando lo que él quería ver: el cielo de los mexicanos... el último cielo... el cielo de los fusilados» [427]. Antes de caer el telón, tendrá lugar la terrible ironía del destino; el abogado Gómez Luna irrumpirá en la escena, gritando: «¡General Ángeles! ¡General Ángeles! ¡Estamos salvados! ¡Llegó el amparo! ¡Llegó el amparo!» [427].



Como vemos, es claro que en muchos aspectos el teatro moderno ha sido permeable a los ideales de la tragedia clásica. Y que las más altas virtudes del hombre, lo mismo sus errores y limitaciones, siguen conmoviéndonos y son fuente de poesía. En el caso de Usigli y Garro, ambos dramaturgos han elegido una estrategia dramática similar para Cuauhtemoc como Felipe Ángeles: los dos son destruidos no tanto en virtud de sus errores como por su elección de sacrificio en beneficio de la humanidad. Ambos personajes comprenden que deben morir, pero que su sangre servirá para el advenimiento de un orden nuevo. Aunque el resultado, por lo que hace a calidad artística y fuerza poética, no sea el mismo. En cuanto a *El gesticulador*, el autor crea un personaje sin referente histórico que comienza siendo un impostor pero llega a adquirir estatura trágica. Finalmente nosotros, gracias a la recreación de nuestro pasado, estaremos en condiciones de «inventar la historia que nos falta [...] proyectar la verdad y salir de este mundo de sombras y de actos incompletos» [Garro: 396].

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Poética de Aristóteles*, Valentín García Yebra (traducción y notas), Madrid, Gredos, 1992.
- BEARDSELL, Peter R., «Los niveles de la verdad en *Corona de luz* de Rodolfo Usigli» en, *Anales de literatura hispanoamericana*, 1983, núm. 12, 13-27.
- BÜCHNER, Georg, *Woyzeck* [en línea] en, <http://www.upf.edu/materials/fhuma/webby/lectures/t6/buchner.pdf> [17-07-2013] 1-19.
- GARRO, Elena, «Felipe Ángeles», *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*, Fernando de Ita (coord.), Madrid, Fondo de Cultura Económica / Centro de Documentación Teatral / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.



- GONZÁLEZ MELLO, Flavio, «Un teatro para caníbales: Rodolfo Usigli», *Un siglo de teatro mexicano*, David Olguín (coord.), México, Fondo de Cultura Económica / Conaculta, 2011, 71-93.
- LESKY, Albin, *La tragedia griega*, Barcelona, Quaderns Crema (El Acantilado), 2001.
- LUZURIAGA, Gerardo, *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro. De 1930 al presente*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1990.
- MAESTRO, Jesús G., «La poética de lo trágico en el teatro de Miguel de Cervantes y de George Büchner» en A Bernat Vistarini (ed), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, 2 (1965-1982).
- MARTÍNEZ, José Luis, *Hernán Cortés*, México, UNAM / FCE, 1990.
- MILLER, Arthur, *Textos sobre teatro norteamericano (IV)*, Edición bilingüe, Introducción, traducción y notas de Antonio R. Celada. León, España, Universidad de León, 2000.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, «El héroe trágico», *Cuadernos de la Fundación Pastor* 6 (1962), [en línea] en, http://interclassica.um.es/investigacion/hemeroteca/c/cuadernos_de_la_fundacion_pastor/numero_6_1962/el_heroe_tragico [11-03-2013] 11-35
- USIGLI, Rodolfo, «El gesticulador», *Teatro completo de Rodolfo Usigli*, tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- _____ «Corona de fuego», *Teatro completo de Rodolfo Usigli*, tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- _____ *Teatro completo de Rodolfo Usigli*, tomo III, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- _____ *Teatro completo de Rodolfo Usigli*, tomo V, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
-

