



“La Revolución en la pantalla y en la escena”

p. 149-158

Álvaro Matute

Aproximaciones a la historiografía de la Revolución Mexicana

México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

2005

190 p.

(Serie Teoría e Historia de la Historiografía 4)

ISBN 970-32-2780-5

Formato: PDF

Publicado en línea: 10 de diciembre de 2019

Disponible en:

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/449/aproximaciones.html>

D. R. © 2018, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



La Revolución en la pantalla y en la escena

*Pancho Villa como ente histriónico*¹

Historiador del cine mexicano, sobre todo en su etapa silente, Aurelio de los Reyes ofrece a los lectores, por segunda ocasión, su *Con Villa en México*, libro que destaca por la profusión de material gráfico desconocido hasta 1985, año en que esta obra apareció por primera vez. Además de haber hecho la historia del cine y seguirla haciendo, de ser profesor que interesa a las nuevas generaciones en sus hallazgos, De los Reyes también ha destacado como uno de los mejores “icónólogos” —si se me permite el término— de la Revolución Mexicana. Son ya muchas las colecciones cuyas ilustraciones han sido seleccionadas por el buen ojo de Aurelio. Cabe señalar, entre otras, la *Historia de la Revolución Mexicana*, de El Colegio de México, y las *Biografías del poder*, de Enrique Krauze. Es, pues, justo que ejerciera lo propio en un libro suyo, que no se limita a tener muchas ilustraciones inéditas, sino a presentarlas dentro de una excepcional arquitectónica que nos remite a las vistas cinematográficas que las generaron, y desde luego, sin perder el rigor cronológico de las secuencias temporales. Si se me vuelve a permitir no un término arbitrario, sino un disparate, podría decir que el libro es una película inmóvil. Acaso debiera haber usado, en lugar del término historiográfico arquitectónica, el cinematográfico montaje, ya que el libro lo tiene, dada su concepción de filme estático, de filme-libro.

El argumento es el general Francisco Villa, cuya imagen atrajo la mirada de diversos tipos de informadores norteamericanos, ya sean periodistas de la talla de John Reed, quien, gracias a la dedicación de Jorge Rufinelli, puede ser leído en su vertiente de reportero de la Revolución Mexicana, aparte de su clásico *Insurgent Mexico*, ya sean camarógrafos o, en general, cineastas, que sintieron la necesidad de

¹ Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución*, 1a. reimp., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas-Filmoteca de la UNAM-Secretaría de Gobernación-Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1992, 411 p., ils.



150 APROXIMACIONES A LA HISTORIOGRAFÍA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

presentar al público, en exclusiva, las auténticas vistas de las batallas que comandaba el *Centauro*. Así, el libro nos ofrece un amplio repertorio de imágenes logradas por los camarógrafos norteamericanos, pareadas con una larga serie de testimonios hemerográficos del tiempo, referidos a las campañas de Villa, entre los cuales hay muchos del ya citado John Reed. Se trata, en suma, de una obra documental, testimonial, sobre la Revolución Mexicana, en la que se conjugan la imagen visual y el texto informativo-recreativo, de lo que estaba sucediendo en el norte de México. Como buen libro de historia, está precedido de un amplio estudio introductorio en el que se esclarecen muchos elementos y, con gala de buena crítica, se despejan dudas y mitos, como por ejemplo, el relativo a la mala memoria del cineasta Raoul Walsh, quien en sus recuerdos incurre en muchos errores y falsedades que Aurelio de los Reyes despeja y ubica.

Quiero aprovechar esta presentación para hacer un paréntesis reflexivo desde el ángulo de la teoría de la historia, acerca del significado del cine en la investigación histórica.

El desarrollo del cinematógrafo entusiasmó, por igual, a cineastas y a historiadores. Pronto, unos u otros se decepcionaron. Recuérdese la ingenuidad de D. W. Griffith cuando en *El nacimiento de una nación* presenta sus “facsimiles” históricos en los cuales pretende una reconstrucción de escenas históricas tal y como verdaderamente ocurrieron. Pasado el tiempo, ni el público más ingenuo puede aceptar dichos facsimiles, que dicho sea de paso, parecen escenas propias de museo de cera. Ya en 1930, el demógrafo mexicano Gilberto Loyo, autor de un interesante folleto titulado *Sobre la enseñanza de la historia*, al discutir las enormes ventajas del apoyo cinematográfico como elemento didáctico, distingue entre el cine “documentario” y el de reconstrucción. Se hace eco de políticas adoptadas en 1928 por M. Lheritier, presidente del Comité Internacional de Ciencias Históricas, para apoyar la conservación de películas en las que se registren hechos importantes del presente, que sirvan al futuro historiador para su examen. En uno de los ensayos que conforman el folleto, Loyo llega a afirmar que el cinematógrafo es para el siglo XX lo que la epigrafía para la historia de la Antigüedad.

Reproduzco un párrafo de Loyo:

Es indiscutible que los historiadores y los profesores de historia deben interesarse por el cinematógrafo; lo es también que éste puede servir ampliamente a la documentación histórica. El cine puede servir para fijar numerosas escenas dignas de ocupar un sitio en lo his-

tórico: los sucesos oficialmente históricos (fiestas nacionales, actos solemnes, etc.); también los diversos acontecimientos variados e imprevistos cuya síntesis constituye la vida moderna (manifestaciones, asambleas, huelgas, etc.); las escenas de costumbres que nos muestran la vida de lejanos pueblos; los espectáculos diarios que ofrece la actividad humana (industrial, comercial, agrícola, intelectual, etc.); así como los espectáculos que los fenómenos naturales ofrecen (mareas, terremotos, inundaciones erupciones, etc.).

Durante la Guerra se tomaron abundantes cintas cinematográficas, de inapreciable valor, por los servicios cinematográficos de los ejércitos contendientes.²

Y, agrega Loyo, más adelante:

Cuando el cine hace estas pretendidas reconstrucciones históricas, es divulgador de errores o mentiras históricas. Si el cine se abstiene de estas llamadas reconstrucciones, y se limita a hechos posteriores a la fecha de su invención, renunciando a las películas históricas y a escenarios históricos anteriores al siglo XX, dejará de ser difusor de lo falso y lo erróneo. Por más cuidados que se tengan, la historia se falsea en el cine que pretende reconstruir; por más esfuerzos que se hagan la resurrección es imposible. Es diferente si se trata de colocar una novela, una ficción en un escenario de época pasada; en este caso es deseable la cooperación de los historiadores con los autores cinematográficos.³

Las citas de Loyo ilustran la pérdida de la inocencia cinematográfica, a la vez que animan la utilización del cine como un espléndido auxiliar en la investigación histórica. Sin embargo, su entusiasmo y el de M. Lheritier no tuvieron eco inmediato en el de por sí conservador gremio de los historiadores, siempre escépticos en lo que se refiere a innovaciones. No obstante, la coincidencia de lo expresado en esos años con el nacimiento de la prestigiada revista *Anales* —justo en 1929—, que a la larga jugará un papel importante en la aceptación y el uso del cine como elemento fundamental en la reconstrucción histó-

² Gilberto Loyo, *Sobre la enseñanza de la historia. Los aspectos de la evolución económica y la enseñanza de la historia en las escuelas secundarias de México*, México, Talleres de la Secretaría de Agricultura y Fomento, 1930, 61 p., p. 40. Reproduzco el folleto en *Pensamiento historiográfico mexicano del siglo XX. La desintegración del positivismo (1911-1935)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Fondo de Cultura Económica, 1999, 480 p. (Sección de Obras de Historia), p. 289-315.

³ *Ibidem*.



152 APROXIMACIONES A LA HISTORIOGRAFÍA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

rica, no es mera casualidad. Pero tuvieron que transitar por el mundo varias generaciones de historiadores hasta llegar a las actuales, que han demostrado saber mirar el cine tanto como una epigrafía y como una retórica, es decir, como fuente y como una suerte de historiografía de la cual es posible extraer muchas cosas. En sus investigaciones, Aurelio de los Reyes ha sabido dilucidar la dialéctica sociedad-cine-sociedad, es decir, cómo el cine expresa y retrata la vida social para después ejercer influencia en ella, en la vida cotidiana, en las costumbres. Por su parte, en una temática semejante a la del libro que hoy nos ocupa, Margarita de Orellana ha leído las propuestas cinematográficas en torno a la Revolución, al villismo, como historiografía paralela.

Volviendo al libro de Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México*, el sueño de Loyo se cumple. El material elaborado en los años de la lucha armada por los camarógrafos norteamericanos resulta ser un excelente complemento para la reconstrucción en vivo de escenas reales e inclusive de ficción, pero hechas por protagonistas auténticos de la historia del villismo. Finalmente, el siglo XX, a diferencia de los anteriores, puede darse el gusto de ver en movimiento a muchos de sus protagonistas, tanto líderes como masas.

En *Con Villa en México* podemos ver Ojinaga, la batalla de Torreón, un intermedio en el que se da amplia relación de vistas de la Revolución en noticieros norteamericanos, escenas de la vida de Pancho Villa y culmina con tomas relativas a Columbus. El aparato crítico y complementario nos da abundante información contextual para valorar con amplitud el material gráfico.

Libro para historiadores, para cineastas y cinéfilos, para el público en general, interesado en la historia mexicana, *Con Villa en México* ofrece una rica perspectiva en el conocimiento de hechos históricos relacionados con otros hechos también históricos: los cinematográficos y dentro de éstos, los que pertenecen propiamente a la historia política-militar y social de la Revolución Mexicana.

*¡Ay qué tiempos, señor Obregón!*⁴

Después de un intervalo de doce años —tomando en cuenta las fechas de pie de imprenta— aparece el segundo de los tres volúmenes que Aurelio de los Reyes ha consagrado a la investigación de la in-

⁴ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen II (1920-1924)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, IX + 409 p., ils.

teracción entre cine y sociedad en México, durante el tiempo en que el arte cinematográfico era silente. Como el anterior, es un libro de gran formato, profusamente ilustrado con fotografías provenientes de las propias películas estudiadas, de diarios y revistas y de archivos. Muchas de ellas eran inéditas. El nuevo libro se complementa con uno, de formato menor, dedicado a rescatar la filmografía de la época, cuya originalidad es definitiva. Pese a que es equivalente al fichero del primero, se puede leer de manera independiente, ya que se trata de una obra de carácter informativo sobre un objeto de estudio que se ha investigado muy poco. A pesar de su tamaño modesto, es una aportación por sí mismo.

Desde luego, la obra mayor es la que reclama toda la atención. Se trata, como ya quedó dicho y como fue establecido desde el volumen primero, de la relación sociedad-cine-sociedad. Es decir, la premisa de la que se parte implica que el cine se nutre de la realidad social y que revierte hacia ella, formando una serie de círculos concéntricos. Así, por ejemplo, una acción particular, proveniente de un contexto histórico-social determinado, al ser captada por el cine, ya sea como documental o como representación artística, se universaliza y llega a ámbitos distintos a aquel que los originó, convirtiéndolos en modelos e incluso en paradigmas, estereotipos, mitos.

Para emprender el trabajo, Aurelio de los Reyes parte en esta ocasión del contexto que le proporciona la historia política, esto es, el arribo de los hombres de Agua Prieta al poder, con los gobiernos de los dos primeros vértices del triángulo sonorenses: Adolfo de la Huerta y Álvaro Obregón. Si bien en el primer libro el Porfiriato y la Revolución son el gran fondo contextual, no deja de llamar la atención la acotación precisa a los ejercicios del poder de los dos sonorenses, con lo cual se espera que el próximo implique al gobierno de Calles y el principio del Maximato.

La situación se explica pronto, porque no se trata de una historia formal de los gobiernos sino la de los imaginarios que producen en el género chico, desde luego en el cine y en la prensa. Los títulos de los capítulos provienen de obras cinematográficas o de otros géneros de representación. Así se inicia la obra con “los tres alegres compadres” y prosigue con “la huerta de don Adolfo”, para más adelante abordar “el jardín de Obregón” y concluir con “Mi candidato”, que es el preámbulo y desarrollo del rompimiento entre los sonorenses y la rebelión delahuertista. En otro tenor, hay capítulos de política social, como “Río Escondido”, sobre la educación y “Bolshevikismo”, sobre los trabajadores, donde hace aportaciones interesantes sobre la doctrina social



154 APROXIMACIONES A LA HISTORIOGRAFÍA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

de la Iglesia católica. En ellos está la circunscripción política del libro y lo que se desprende de ella en la imagen recuperada. La sociedad, en su mayor amplitud, aparece en “La muerte enamorada”, concierto de autoviudas, “Cuando la patria lo manda”, de asunto nacionalista, directamente relacionado con la política de exhibición cinematográfica, “Bajo el cielo de México”, que recoge temas diversos propuestos por la imagen, “Madre querida”, donde predomina la presencia de la mujer y “Revista Olimpia”, referido a lo que veía la gente en la pantalla y cómo se veía la gente de entonces en sus diferentes versiones y actividades. De manera esquemática, tal es el contenido del libro. Además de la acotación temporal, la espacial es prácticamente la ciudad de México, como el propio autor lo reconoce en su introducción. Asimismo, es cierto que los capítulos podrían ser, cada uno de ellos, un libro independiente. Afortunadamente se encuentran reunidos y relacionados entre sí.

Otra nota digna de mención es que, contrariamente a lo que podrían hacer otros investigadores de temas extraños a la realidad política y social, Aurelio de los Reyes no se va por el camino fácil de estudiar sus contextos en fuentes secundarias y sólo remitir su objeto directo —el cine— a las primarias. Contrario a esa suerte de tipificación, su investigación es igualmente original, es decir, basada en fuentes directas, para lo uno y lo otro. Claro que tiene apoyos, pero predomina el trabajo directo. La pertinencia de la prensa como fuente mayoritaria la determinan los temas tratados. Llama la atención lo que aporta de conocimientos sobre los ámbitos político y social, así como en el plano interpretativo.

Lo que podría captarse como estructura profunda del texto es la ya descrita interrelación entre la imagen y la realidad. Eso lleva al autor, y él, a su vez al lector, a una realidad más cotidiana que la del historiador de la política y más real que la del historiador de la sociedad que tiende a abstraerla. Sin estar adscrito formalmente a una tendencia definida de la historia de las mentalidades, los interesados en ella tienen en este libro una buena muestra de ella en la primera mitad de los años veinte. Aunque —insisto— no es una historia de las mentalidades ni mucho menos de la vida privada. Es un puente entre ellas y la esfera pública, la esfera de lo que trasciende de la una hacia la otra, en los dos sentidos, de lo público a lo privado y de lo privado a lo público. Me explico: el interesante capítulo de las mujeres que deciden acabar con la vida de novios o esposos es una historia de una relación privada que llega al dominio público principalmente por la prensa. Se convierte en un espectáculo al igual que la acción de los

gobernantes, de quienes se querría saber lo más recóndito. El seguimiento de los casos hace que se indague sobre los orígenes o “causas” y se presenten los entramados típicos: exposición-nudo-desenlace, que un público ávido sigue como si se tratara de una representación. En otros capítulos, el entramado narrativo es sustituido por el repaso de tipos y estereotipos, la madre, el obrero, el maestro, el político, etcétera, a veces en acciones, a veces en sí mismos. Con ello se puede asistir a una enorme galería de distintos mexicanos de la época de Obregón y de acciones sucedidas en ella.

En cuanto al estilo del autor, en una ocasión anterior lo definí como barroco, partiendo de la idea que comunicaba Francisco de la Maza en sus lecciones, como “horror al vacío”. No es que Aurelio de los Reyes sea barroco en su forma de escribir, porque de hecho no lo es, es barroco por su horror a dejar sin llenar el hueco mínimo. Su acercamiento a las fuentes es modelo de acuciosidad y de obsesión. No quiere que ningún tema quede desprotegido. Otro rasgo estilístico de los libros del autor es su concepción fílmica de ellos. En su manera de organizarlos, se puede hablar de montaje. La manera como comunica los resultados de sus investigaciones tiene mucho que ver con el cine, con el lenguaje cinematográfico. De ahí que no generalice, sino que siempre llene sus pantallas. La fotografía sobre la cual fue diseñada la portada del libro lo expresa cabalmente. Es una sala cinematográfica abarrotada. No cabe en ella un alfiler y todos los presentes están ávidos de mirar la pantalla, de que les llenen su tiempo con algo digno de ser contado. Están impacientes porque se oscurezca la sala y comience la función.

*La Revolución revisada en el teatro*⁵

¿Qué esperaba de un libro como éste, en el cual se analiza la sociedad mexicana en la obra dramaturgica de Rodolfo Usigli? Hace varios años leí con gusto e interés la obra de John Rutherford, *La sociedad mexicana durante la Revolución* (1978). En este libro se reconstruye la sociedad mexicana contemporánea a la caída del régimen de Porfirio Díaz y a la primera década revolucionaria, conforme aparece retratada en las novelas. Existe en esta obra un buen capítulo introductorio en el que se establecen las diferencias entre lo que significa extraer la informa-

⁵ Fernando Vevia Romero, *La sociedad mexicana en el teatro de Rodolfo Usigli*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1990, 185 p.



ción de fuentes primarias o directas y los riesgos que implica el hacerlo de obras en las que el objeto de estudio ya pasó por el tamiz de un sujeto que lo ve de un modo particular. No obstante, el procedimiento es tan válido como cualquier otro, ya que en el peor de los casos se reconstruye la subjetividad con que los autores se enfrentaron a su objeto. Pero hay algo más que eso, afortunadamente. La novela de la Revolución es, en gran medida —si no es que al cien por ciento— realista y, por ende, sus autores expresaron lo que vivieron con el propósito consciente de retratar lo que vieron, desde luego impresionando al lector sobre lo que más les podía interesar, pero, a fin de cuentas, sus datos eran extraídos de una realidad que vieron y que quienes no estuvimos ahí podemos captar. El libro de Rutherford, para quienes no lo hayan leído, no incurre en la ingenuidad de tratar de reconstruir la sociedad sin más, sino que constantemente hace crítica de fuentes, es decir, somete a análisis a sus fuentes literarias para con ello indicar los elementos con los que la subjetividad de cada autor construyó su objeto. El resultado es excelente.

Nadie, que yo sepa, ha hecho algo similar con la dramaturgia, acaso tal vez porque no hay un *corpus* dramático tan abundante o significativo como el de la novela. Si existe, como los personajes de Pirandello, anda en busca de autor. Pero antes de entrar en este punto, no quiero omitir uno más: la fuente literaria es muy útil en la investigación histórica para reconstruir atmósferas, modos de vida, en fin, detalles múltiples de la vida que por desgracia se han escapado de muchas de las fuentes que utilizan habitualmente los historiadores. Por eso y por otras cosas más, estimo que no se puede soslayar la importancia de lo que nos proporciona la subjetividad del novelista o la del dramaturgo, como un complemento infaltable para la reconstrucción histórica.

Esperaba, sin tener idea de lo que iba a leer, un ensayo sobre la manera como se actualiza la sociedad en el teatro de Usigli. El libro de Vevia Romero me lo ha dado, pero también otros elementos más ricos, más amplios y más completos que lo que mi propia subjetividad esperaba.

La metodología empleada por Vevia Romero es el elemento fundamental que permite llegar a un conocimiento profundo de Usigli, a partir exclusivamente de lo que propone en sus obras. El empleo de la semiótica, principalmente la de Greimas, ha sido fundamental para lograr llegar a *El gesticulador*, después de pasar por una serie de círculos en los que se parte del individuo aislado para ir hacia lo inmediato: la mujer y la familia, y después, la sociedad, representada por el

“medio” artístico, la política y la historia. Son esos los mundos de Usigli, sus temas, sus obsesiones. Son, asimismo, los elementos que le permitieron a Vevia Romero sacar espléndidos resultados de su lectura usigliana.

Vevia expresa claramente: “no podemos saber cuál era la sociedad mexicana real a la que se enfrentaba Usigli (eso sería un problema de sociología y de historia), pero sí podemos conocer *el concepto que de la sociedad mexicana tenía Usigli*”. En eso radica el análisis emprendido por Vevia y la aportación que hace es enorme. La semiótica lo llevó a evitar la sociología fácil. El autor extrae los signos precisos que da Usigli en su teatro, sin limitarse a los diálogos —a fin de cuentas lo expresivo por antonomasia—; también revisa las indicaciones escénicas y los larguísimos ensayos que a propósito de sus obras fue elaborando Usigli a través de los años y que a veces complementan lo que quiso decir, pero las más de las veces son cosas diametralmente opuestas.

En un terreno tanto de sociología seria como de semiótica, Vevia Romero da una clave que me parece fundamental: Usigli no creó caracteres sino tipos y eso, según Vevia, proviene de la formación infantil, como público, que tuvo Usigli, más que de la dramaturgia leída por él en su juventud: el guiñol y Vanegas Arroyo. Efectivamente, los personajes y las situaciones de Usigli lo hacen una suerte de weberiano del teatro, desgraciadamente sin la grandeza sociológica que él —Usigli— hubiera deseado. Tendió a recrear a El político, La mujer, Lo mexicano, La historia, desgraciadamente para él con una carga de subjetividad pequeño-burguesa de la que no era consciente y que por tanto lo alejó, salvo en el caso de *El gesticulador*, de una crítica radical de la realidad. Por el empleo del concepto de pequeño-gurgués no se malentienda que se le reprocha a Usigli su antisocialismo. De ninguna manera. Vevia Romero, y todo lector atento, puede encontrar la buena intención de Usigli, su patriotismo, dándole la mano a su concepción falsa de la sociedad, acaso debida a su afán generalizador, tipificador.

Fuera del texto de Vevia Romero podría especular que a Usigli lo perdió su propia época, coincidente con el influjo del célebre libro de Samuel Ramos sobre el mexicano y su secuela más directa: los filósofos del *Hyperión* y los psicólogos del mexicano. Fue víctima, como muchos de ellos, de los tipos que crearon. Se tendió a suplantar la realidad por una realidad inventada, el ser por un deber ser postulado. La creencia arraigada en el mexicano se convirtió en una enorme limitación cultural en la medida en que localizó mucha de la creación en lugar de universalizarla. Vevia muestra cómo una parte del teatro de Usigli, debido a su circunstancialidad, no trasciende hacia públi-

cos de otras latitudes y —me atrevo a agregar— de otras épocas, salvo en el mencionado caso de su obra maestra y de *Corona de sombra*.⁶

No puedo concluir sin meterme en el aspecto histórico, que Vevia trata espléndidamente en su libro. Coincido con él y agrego que, cuando el dramaturgo o el novelista se olvidan de lo que están haciendo para suplantar al historiador o al filósofo de la historia, tienden a desbaratar. No quiero decir un “zapatero a tus zapatos”.-excluyente. La historiografía es una disciplina democrática que admite a todos los que quieran hacerla, siempre que la hagan con talento y honradez. Los defectos de la primera *Corona* se deben a ello, a querer historiar en lugar de dramatizar, en lugar de teatralizar. Usigli es libre, libérrimo si quiere, de interpretar, pero por favor, que no enseñe historia, que no sea didáctico. Las *dos Coronas* restantes son obras muy fallidas. La primera fue todo un desastre teatral del que fui testigo en la época dorada del IMSS de Benito Coquet y de la que Jorge Ibarguengoitia dejó esa excelente crónica rescatada por Leñero, *No te achicopales, Cacama*. Con respecto a *Corona de luz*, todo es fallido, comenzando por esa cierta ambigüedad que tiene frente al fenómeno guadalupano al que no se acercó con una perspectiva historiográfica clara. Cierto es que no habían publicado sus libros ni Jacques Lafaye ni Edmundo O’Gorman cuando Usigli la elaboró, pero ahí estaba la *Carta*, de García Icazbalceta, *El guadalupanismo...*, de De la Maza, y, en fin, no le faltaron elementos de apoyo, no tanto para la descripción histórica, sino para tener claro lo que quería comunicar.

En fin, parece que me recreo con lo deficiente de Usigli. No quiero denostar su memoria, sino ponderar que el libro de Fernando Carlos Vevia Romero es una obra en la que no se pierde la admiración a su tema de estudio, Rodolfo Usigli, por señalársele sus enormes defectos dramaturgicos, ideológicos, historiográficos, en fin, sus limitaciones. También se señalan sus alcances, sus aportaciones, su genialidad por haber construido a César Rubio y su circunstancia escénica, que lo hacen trascender sus límites en el tiempo y en el espacio.

⁶ Aunque, como se sabe, un director de escena puede superar ese tipo de limitaciones, ya que el texto de la obra de teatro es apenas el punto de partida para arribar a su plenitud, que es la representación.