

Angela Di Matteo

NUOVO TEATRO GUADALUPANO

La Madonna di Guadalupe nel teatro messicano del Novecento





Studi letterari

NOVA DELPHI ACADEMIA

Il progetto, nato dall'esperienza editoriale Nova Delphi Libri, è finalizzato alla promozione di una maggiore diffusione della ricerca scientifica in campo umanistico. Si rivolge a Dipartimenti universitari, Enti di ricerca, Centri studi, Fondazioni, docenti, ricercatori e ricercatrici strutturati e non, afferenti agli ambiti disciplinari delle scienze umanistiche, storiche, storico-religiose, filosofiche, antropologiche, sociologiche, economiche, della formazione, degli studi di genere e di lingua e letteratura.

informazioni@novadelphi.com
www.novadelphi.it

COMITATO SCIENTIFICO

Enrico ACCIAI, University of Leeds (Inghilterra) | Cinzia ARRUZZA, New School for Social Research, New York (Stati Uniti) | Giampietro BERTI, Università degli Studi di Padova | Andrea BRAZZODURO, University of Oxford (Inghilterra) | Alessandra BROCCOLINI, Sapienza Università di Roma | Daniela CALABRÒ, Università degli Studi di Salerno | Fabio CAMILLETTI, University of Warwick (Inghilterra) | Federica CANDIDO, Università degli Studi Roma Tre | Valerio CAPPOZZO, University of Mississippi (Stati Uniti) | Andrea CARACAUSI, Università degli Studi di Padova | Roberto CAROCCI, Università degli Studi Roma Tre | Camilla CATTARULLA, Università degli Studi Roma Tre | Alessandra CHIRICOSTA, Università degli Studi di Roma Tor Vergata | Giorgio DE MARCHIS, Università degli Studi Roma Tre | Marco DE NICOLÒ, Università degli Studi di Cassino | Marco DI MAGGIO, Sapienza Università di Roma | Federica GIARDINI, Università degli Studi Roma Tre | Pasquale IUSO, Università degli Studi di Teramo | Jefferson JARAMILLO MARÍN, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá (Colombia) | Sandro LANDUCCI, Università degli Studi di Firenze | Sabrina MARCHETTI, Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari | Tito MENZANI, Università degli Studi di Bologna | Marco NOVARINO, Università degli Studi di Torino | Valentina PEDONE, Università degli Studi di Firenze | Mario PESCE, Sapienza Università di Roma | Ana Lía REY, Universidad de Buenos Aires (Argentina) | Fernando Diego RODRÍGUEZ, Universidad de Buenos Aires (Argentina) | Giorgio SACCHETTI, Università degli Studi di Padova | Claudia SANTI, Università della Campania "Luigi Vanvitelli" | Sean SAYERS, University of Kent (Inghilterra) | Luciano VILLANI, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Francia) / Università degli Studi dell'Aquila.

Coordinatore: Roberto Carocci

Angela Di Matteo

NUOVO TEATRO GUADALUPANO

La Madonna di Guadalupe nel teatro messicano del Novecento

Introduzione

La Virgen de Guadalupe merece
una comedia en el buen y estricto sentido
genérico y profesional de la palabra.

R. Usigli¹

«[M]ucho tiempo antes de adquirir conciencia de la configuración de un “pueblo mexicano”, los mexicanos ya tenían la conciencia de ser hijos de Guadalupe».² Con queste parole Richard Nebel coglie la potenza del sentimento identitario che ha fatto dell’immagine guadalupana il cuore pulsante di un’intera storia nazionale. Apparsa secondo la tradizione cristiana tra il 9 e il 12 dicembre del 1531 all’indio neofita Juan Diego sul monte Tepeyac, a nord della capitale azteca ove un tempo sorgeva il santuario della dea Tonantzin, la Madonna di Guadalupe fissa la sua immagine sulla *tilma*³ del *macehual*.⁴ Quando alla presenza del vescovo Juan de Zumárraga Juan Diego dispiega il suo *ayate*,⁵ appare impressa miracolosamente la figura di una giovane donna *mestiza* in abiti preziosi e avvolta da raggi dorati mentre poggia su una mezza luna sorretta da un angelo. Signora celeste che si sostituisce alla maternità dell’antica Tonantzin, la Vergine messicana accoglie nel suo grembo i bisogni dell’anima di un popolo intrappolato in quella *orfandad* che Octavio Paz descrive come «una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación».⁶ Sublime esempio di fenomeno transculturale originato dal *mestizaje* razziale, sociale e culturale, la madonna cristiana dalla *piel morena* rappresenta la divina incarnazione del sincretismo prodotto dallo scontro della Con-

1 R. Usigli, *Corona de luz. La Virgen*, Fondo de Cultura Económica, México 1965 [1963], p. 60.

2 R. Nebel, *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosas en México*, Fondo de Cultura Económica, México 1995 [1992], p. 161.

3 Dal nahuatl, *tilmatli*: «sorta di mantello di fibra di agave o di cotone che gli uomini portavano annodato su una spalla», A. Lupo, *Glossario* in L. Pranzetti, A. Lupo (a cura di), *Civiltà e religione degli Aztechi*, Mondadori, Milano 2015, p. 1253.

4 Dal nahuatl: «suddito, persona comune» e, per estensione, essere umano; membro della classe sociale inferiore», ivi, p. 1232.

5 Dal nahuatl *ayatl*: «mantello leggero in cotone o di fibra di agave», ivi, p. 1213.

6 O. Paz, *El Laberinto de la Soledad* (a cura di E.M. Santí), Cátedra, Madrid 2008 [1950], p. 155.

quista con la resistenza indigena, configurandosi come «el elemento pacificador en la cristianización de los nativos y en la mexicanización de la fe».⁷ Ponendo l'accento sull'autenticità della devozione, da non confondersi con quella per l'omonima madonna estremegna, lo storico Francisco de la Maza individua il primo prodotto culturale autoctono messicano: «el guadalupanismo y el arte barroco son las únicas creaciones auténticas del pasado mexicano, diferenciales de España y del mundo. Son el espejo que fabricaron los hombres de la Colonia para mirarse y descubrirse a sí mismos».⁸ La comparsa nella Nuova Spagna del xvi secolo del culto per un'immagine che incarna la sintesi perfetta della doppia eredità culturale indigena e spagnola apre la strada a un sentimento proto-nazionalista che raccoglierà le diverse e conflittuali forze sociali nel nome di una nuova appartenenza collettiva. Per la comunità indigena la messa in immagine della figura mariana costituisce un elemento fondamentale nell'opera di conversione culturale: non si tratta della semplice impostazione di un'icona, ma della possibilità concreta di vedere Dio attraverso «la experiencia subjetiva de lo sagrado cristiano».⁹ La tela, prova visibile a cui tutti possono partecipare nella propria esperienza percettiva, diviene il mezzo attraverso cui la spiritualità autoctona acquista uno sguardo cristianizzato e accede personalmente al mistero. Per la generazione *criolla*, invece, l'immagine costituisce il segno che giustifica e approva la presenza dei discendenti spagnoli. Come Colombo «scopre» l'America, così la Guadalupeana, facendosi portatrice del Verbo incarnato e designando la terra di Anáhuac come sua seconda terra promessa, diviene una nuova *cristo-fora* divina alla scoperta del Messico. Se grazie all'immagine guadalupana gli *indios* possono finalmente vedere Dio e i *criollos* vedere la Nazione, per i *mestizos* il miracolo del Tepeyac costituisce un vero e proprio manifesto di libertà e uguaglianza. Donna del popolo, che conosce la povertà, la solitudine dell'esilio, la violenza dei dominatori, Maria-Guadalupe è la madonna degli oppressi, degli indesiderati, dei poveri senza speranza che in lei trovano la forza per reagire contro le profonde iniquità sociali. Lotta di classe e spiritualità cristiana si fondono nell'immagine guadalupana facendo sì che questo simbolo rappresenti non soltanto l'orizzonte religioso della popolazione ma anche una bandiera di resistenza politica, un grido di rivolta che nella

7 C. Monsiváis, *Los rituales del caos*, Era, México 2013 [1995], p. 41.

8 F. De la Maza, *El guadalupanismo mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México 1981 [1953], p. 10.

9 S. Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México 2013 [1988], p. 190.

giustizia divina invoca la giustizia sociale. Voce di chi non ha diritti, patria di chi non ha più terra, la Madonna di Guadalupe diviene il simbolo di una nuova civiltà che scopre nel kérygma del *Nican mopohua* – prima testimonianza scritta delle apparizioni risalente al XVI secolo – il seme di quella teologia della liberazione che nella nuova visione cristiano-azteca fonda il proprio messaggio di libertà. Il guadalupanismo, sebbene nato nel seno della Chiesa di Roma, si discosta in parte dalle forme devozionali europee per alimentarsi di una ritualità nuova, americana, e convertirsi in quello che Jacques Lafaye definisce «el aspecto espiritual de la rebeldía colonial».¹⁰ Riconoscendosi «hijos de Guadalupe», indigeni, creoli e meticci accolgono le visioni di Juan Diego quale il segno di una nuova nazione spirituale. Come un tempo l'aquila azteca, incarnazione del dio Huitzilopochtli, aveva indicato il luogo della fondazione della città di Mexico-Tenochtitlan, allo stesso modo l'apparizione della Vergine Maria sul monte Tepeyac fonda una nuova Chiesa: non più di Tonantzin e non più della madrepatria, nasce una Chiesa totalmente messicana che nel profilo della Vergine mulatta scopre il riflesso della sua nuova identità. Dalla diffusione del culto che in epoca coloniale non solo andò sostituendosi al pantheon indigeno ma che diede impulso alla produzione delle lettere e delle arti figurative, passando dagli stendardi che ancora oggi ricordano il *grito* di Hidalgo verso l'Indipendenza, e arrivando agli zapatisti che durante la Rivoluzione del 1910-1917 dichiarano fermamente la propria appartenenza guadalupana e ai *chicanos* che dall'altro lato della *frontera norte* riscoprono in lei l'antico legame con la terra d'origine, è possibile riconoscere nella Morenita l'elemento fondante dell'identità messicana. La miracolosità dell'apparizione e dell'impressione dell'immagine costituisce un aspetto ininfluenza ai fini di questa indagine che di fatto parte dal presupposto, storicamente innegabile, dell'esistenza della fede guadalupana come condizione imprescindibile di una spiritualità nazionale. D'accordo con questa prospettiva, non si vuole partecipare alla già ampiamente sondata questione apparizionista ma analizzare le proiezioni culturali che questa fede reale, spontanea e autoctona ha prodotto nel teatro messicano e che ancora oggi continua a interrogare l'immaginario contemporaneo. Nel momento in cui l'immagine *appare*, infatti, avviene qualcosa di grandioso: «a partir de este momento México deja de pertenecer a España. Para siempre».¹¹ Scolpita sulla tela grezza dell'indio o soltanto simbolica-

10 J. Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México*, Fondo de Cultura Económica, México 2006 [1974], p. 392.

11 R. Usigli, *Corona de luz. La Virgen*, cit., p. 222.

mente presente nell'immaginario culturale, l'immagine del Tepeyac incarna il centro della spiritualità messicana. Come giustamente osserva Bruce Swansey,

el auténtico milagro es que la imagen guadalupana ha dotado a México de una unidad que se extiende como red por todo el territorio nacional conciliando aspectos paganos, identidades tribales, prácticas corporativas, esperanzas y consuelos, y que constituye el núcleo de la identidad nacional.¹²

Alla luce dell'importanza culturale della tela nella costruzione dell'identità nazionale, questo libro si inserisce nel dominio degli studi guadalupani attraverso l'inedita prospettiva dell'iconologia teatrale: proponendo una lettura delle tre opere più rappresentative della seconda metà del '900, *Corona de luz* (1963) di Rodolfo Usigli, *Cúcara y Mácara* (1977) di Óscar Liera¹³ e *Travesía guadalupana* (1996) di Miguel Ángel Tenorio,¹⁴ si desidera mettere in luce come il testo letterario abbia usato lo spazio scenico per interrogare l'icona che più di qualunque altra ha contribuito alla formazione dello spirito nazionale. Le opere selezionate vengono raccolte sotto quello che qui per la prima volta prende il nome di *Nuovo Teatro Guadalupano*, dicitura da me coniata per raccontare una nuova forma di fare teatro che dà vita a una vera rivoluzione sociologica e drammaturgica: abbandonata la narrazione catechetica degli eventi miracolosi tipica del teatro guadalupano classico, il *Nuovo Teatro Guadalupano* riaccende il dibattito contemporaneo sulla *mexicanidad* sviluppando una riflessione che, solo a partire dall'icona del Tepeyac, si estende in realtà a tutto l'orizzonte culturologico.

La modalità di indagine che guida questo viaggio nella nuova iconosfera teatrale guadalupana abbraccia la svolta epistemologica del *pictorial turn* inaugurato da W.J.T. Mitchell che ci offre la chiave ermeneutica in grado di tradurre il rapporto tra il simbolo e la geografia culturale di appartenenza. Diversamente dalla grammatica ontologica dell'*iconic turn* di Gottfried Boehm¹⁵ – che vede l'immagine inscindibile dalla dimensione testuale e dotata di una propria essenza immutabile – il *pictorial turn* rappresenta

12 B. Swansey, *Del fraude al milagro. Visión de la historia en Usigli*, UAM, México 2009, p. 186.

13 Ó. Liera, *Cúcara y Mácara*. "Dulces compañías", *El Milagro*, México 2003 [1977].

14 M.Á. Tenorio, *Travesía guadalupana* in Leñero Vicente (a cura di), *La Nueva Dramaturgia Mexicana*, *El milagro*, México 1996 [1993].

15 Per maggiori approfondimenti sulla teoria di Boehm si veda *Il ritorno delle immagini*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009, pp. 39-71.

una riscoperta postlinguistica e postsemiotica dell'immagine come interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, corpi e figuratività. È, insomma, la consapevolezza del fatto che l'essere spettatore (il guardare, lo sguardo, il colpo d'occhio, le pratiche di osservazione, di sorveglianza e il piacere visivo) può essere una questione altrettanto profonda delle varie forme di lettura (decifrazione, decodificazione, interpretazione ecc.), e che l'esperienza visiva, l'*alfabetizzazione visuale*, potrebbe non essere completamente interpretabile sul modello della testualità.¹⁶

L'immagine, strumento narrativo presente nel testo, e l'immaginario, sottotesto invisibile presente negli occhi del lettore-spettatore, rappresentano i due riflessi dello stesso specchio: se l'immagine vive grazie all'immaginario in cui si riflette, a sua volta l'immaginario funge da filtro culturale attraverso cui lo spettatore legge l'opera rappresentata. Scavalcando la quarta parete del pubblico, l'immagine si proietta nella vita dei suoi spettatori tramutando la scena in quell'immagine sociale in grado di intervenire nella percezione culturale messicana. Parafrasando John Langshaw Austin (1962), che trova in *How to do Things with Words*¹⁷ la formula alla sua teoria dell'atto linguistico, e stando al gioco di Søren Kjørup, che modifica il saggio di Austin in *Doing Things with Pictures*¹⁸ per la sua teoria dell'atto iconico, «doing theatre with pictures», *fare teatro con le immagini* significa costruire la finzione scenica attraverso la fusione della visione iconica dell'oggetto e la percezione immaginifica della memoria. Nella prospettiva in cui segno e significato sono profondamente innestati l'uno nell'altro secondo una relazione di interdipendenza icastica, l'incontro, lo scontro o la sovrapposizione tra immagine materiale e immagine mentale generano una meta-immagine, rielaborata nella forma estetica e nella funzione semantica, che trascende il contenuto letterale del dato visibile e si apre così alla variazione del simbolico.

La traiettoria drammaturgica qui presentata va alla ricerca di quelle interazioni tra immagine e immaginario al fine di comporre una iconologia teatrale che sappia coniugare la messa in scena del corpo dell'icona e la memoria sociale dello spettatore. La prima sezione (*Immagine*) si dedica allo studio del funzionamento di un'immagine sacra nella percezione dell'osservatore, ovvero all'indagine di quel lato invisibile dell'icona, ubicato nello spazio simbolico celato oltre i confini materiali della tela, in cui l'immagine si realizza in tutte

16 W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017, p. 84.

17 Si veda: J. Langshaw Austin, *Come fare cose con le parole: le William James Lectures tenute alla Harvard University nel 1955*, Marietti, Genova 1987 [1962].

18 S. Kjørup, *George Inness and the battle at Hastings, or doing things with pictures*, "The Monist", vol. 58, n. 2, 1974.

le sue declinazioni di significato e si dà per ciò che rappresenta e non soltanto per ciò che raffigura. Analizzando l'iconicità dell'immagine, ovvero la proprietà che la rende veicolo visibile di significati invisibili, si delinea la relazione tra l'icona guadalupana e l'opera di marianizzazione della Colonia messa in atto dalla retorica visuale spagnola. L'apparizione miracolosa, inizialmente soglia personale col divino, successivamente prende corpo nell'immaginario messicano barocco: da oggetto di devozione privata, l'immagine si converte in un'esperienza di massa, configurandosi come l'emblema di un insieme di valori, ideali e speranze dell'intera comunità. Attraverso un percorso storico-letterario che abbraccia la parabola del guadalupanismo dal XVI al XXI secolo, vengono disegnati i contorni della memoria visuale collettiva che nel volto della Vergine meticciosa scopre il volto della Nazione.

La seconda sezione (*Teatro*) studia il rapporto tra la manipolazione iconica e le proiezioni identitarie nell'immaginario messicano moderno. Nell'alterazione formale dell'immagine in scena, dapprima nascosta (*Corona de luz*), poi rinnegata (*Cúcara y Mácara*) e infine reificata e svuotata dei suoi significati più autentici (*Travesía guadalupana*), le opere parlano al pubblico attraverso quelle categorie culturali che permettono agli spettatori di partecipare allo stesso orizzonte ideologico degli autori. Secondo un percorso che dalla semiotica dell'immagine guadalupana, ovvero dall'analisi della forma del segno sacro e delle sue interazioni con lo spettatore, raggiunge poi quella che si potrebbe definire una semantica della storia, e cioè uno studio diacronico che racconta le emanazioni letterarie e culturali prodotte dall'immagine sull'immaginario, nasce qui una nuova proposta ermeneutica di teatro guadalupano che, differenziandosi dalla tradizione precedente, permette di ripensare i contorni dell'identità presente. L'innovativa architettura semantica di *Corona de luz*, *Cúcara y Mácara* e *Travesía guadalupana* smonta, ricompone e riformula le strutture inconscie dell'immaginario spirituale andando contemporaneamente a sradicare i presupposti estetici dell'immagine in scena. Nella separazione tra *image* e *picture* (Mitchell), la poetica del *Nuovo Teatro Guadalupano* non solo va a modificare la narrazione retorica di cui il simbolo guadalupano è portatore ma elimina la coincidenza tra l'idea dell'immagine e il suo supporto materiale: attraverso l'uso di un'icona mobile, che assume forme simboliche differenti e dunque differenti orizzonti di significato, la nuova drammaturgia guadalupana è il luogo in cui il visibile e l'invisibile si uniscono per consegnare allo spettatore le riflessioni, i dubbi e le provocazioni degli autori intorno a quell'ideale di *mexicanidad* tutt'oggi in costante ridefinizione. Rodolfo Usigli, Óscar Liera e

Miguel Ángel Tenorio, abbandonato il modello coloniale del teatro d'evangelizzazione, consegnano al *medium* iconico un protagonismo mai sperimentato prima: leggendo i testi nella prospettiva del *pic-torial turn*, l'icona, distaccandosi dal referente originale, diviene un attore sociale autonomo capace di modificare l'esperienza visuale, e dunque identitaria, di chi la osserva. Alla domanda di Octavio Paz, secondo cui «en lugar de interrogarnos a nosotros mismos, ¿no sería mejor crear, obrar sobre una realidad que no se entrega al que la contempla sino al que es capaz de sumergirse en ella?»,¹⁹ il *Nuovo Teatro Guadalupano* risponde proprio «immergendosi» nella realtà messicana. Servendosi dello strumento iconico ed evocando le proiezioni immaginifiche ad esso correlate, questa nuova forma drammaturgica ricrea e riformula le condizioni materiali e mentali del pubblico mentre l'unione immagine-immaginario, partecipando alla rappresentazione del mondo, traccia una storia identitaria in cui ogni spettatore può ritrovare il proprio orizzonte esperienziale. Ciò che credo che questo teatro propone, infatti, è la *versione simbolica* della realtà che proprio nella sua eccedenza di significato, che supera i contorni predefiniti della parola e della scena, del *logos* e dell'*eidolon*, si apre alle variazioni del possibile. L'obiettivo di questo studio è dunque identificare il plusvalore della tela guadalupana che nella dimensione teatrale si tramuta in quell'immagine praticabile²⁰ in grado di influenzare e modificare la società. Nella ricezione dinamica dello spettatore si realizza quel chiasmo degli sguardi che coinvolge reciprocamente opera e soggetto: perché il soggetto guardante-guardato si inoltri nello spazio dell'interpretazione è necessario che questi si senta coinvolto nella stessa visione, che rintracci nell'immagine invisibile, nell'immagine a pezzi e nell'immagine vuota un riflesso di quella struttura culturale cui lui stesso appartiene. Se il *cogito* che vede l'immagine simbolica ne coglie i significati trascendenti, poiché *si* vede nell'immagine, allora potremmo dire, ricalcando il paradigma cartesiano, *mi vedo quindi sono*, e cioè mi ri-scopro nell'immaginario contenuto nel mio stesso sguardo per mezzo dell'immagine che, a sua volta, rinvia al medesimo orizzonte. L'uomo che si serve delle immagini è sì «un animale simbolizzante»,²¹ perché si serve delle rappresentazioni per costruire il linguaggio con cui entrare in relazione con il mondo, ma l'uomo che si riflette nell'immagine sarà «un *animal symbolicum*»,²² non più soltanto produttore di immagi-

19 O. Paz, *El Laberinto de la Soledad*, cit., pp. 144-145.

20 B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962 [1957].

21 R. Alleau, *La scienza dei simboli*, Sansoni, Firenze 1983, p. 18.

22 E. Cassirer, *Saggio sull'uomo. Introduzione a una filosofia della cultura*, Mimesis, Milano-Udine 2011 [1944], p. 48.

ni-ponte ma partecipe in prima persona della sovrarealtà del simbolico. Alla luce della natura sociale del *Nuovo Teatro Guadalupano*, l'oggetto iconico supera i confini della scena, trasformandosi da *medium* estetico a strumento di rivoluzioni etiche che interrogano lo spettatore contemporaneo circa la sua relazione con lo spazio intimo del sacro. Il teatro guadalupano di Usigli, Liera e Tenorio rappresenta dunque l'applicazione della cultura visuale – nella sua dimensione postlinguistica e postsemiotica – alla messa in immagine, ovvero alla messa in scena, delle strutture extratestuali dell'icona: la tela, non più oggetto statico di uno scenario religioso, diviene soggetto fisico e dinamico in grado di produrre una nuova percezione del mondo.

Nuovo Teatro Guadalupano
La Madonna di Guadalupe nel teatro messicano del Novecento

Ringraziamenti	pag. 11
Introduzione	13
Prima parte – Immagine	21
Capitolo 1 – Orientarsi nell'immagine	23
1.1 L'immagine pittorica e lo statuto della somiglianza	25
1.2 Lo sguardo, la visione e la memoria sociale	30
1.3 Oltre la tela: la presenza dell'assenza	34
1.4 L'icona guadalupana: un'immagine simbolica	40
Capitolo 2 – Il potere delle immagini nella conquista spirituale della Nuova Spagna	48
2.1 Un nuovo ordine visuale	50
2.2 Risemantizzare l'iconosfera azteca	56
2.3 Da Tonantzin a Guadalupe: la nuova identità nazionale	68
2.3.1 I quattro «evangelisti» e il proto-nazionalismo messicano	74
2.3.2 Trionfo guadalupano: un nuovo immaginario politico	90
Seconda Parte - Teatro	107
Capitolo 3 – Nuovo Teatro Guadalupano	109
3.1 Il <i>Nican mopohua</i> e la letterizzazione del mito	109
3.2 Neo-estetica guadalupana	125
3.3 Rodolfo Usigli e il <i>Gran Teatro del Nuevo Mundo</i>	132
3.3.1 <i>Corona de luz</i> : una commedia anti-storica	136
3.4 Óscar Liera e il gioco della farsa	144
3.4.1 <i>Cúcara y Mácara</i> : un immaginario in rivolta	146
3.5 Miguel Ángel Tenorio e il <i>tiempo mexicano</i>	155
3.5.1 <i>Travesía guadalupana</i> : storia di un eterno presente	158
Capitolo 4 – Teatro dell'immagine	169
4.1 <i>Corona de luz</i> e l'immagine invisibile	169
4.1.1 Una Madonna tridimensionale	173
4.2 <i>Cúcara y Mácara</i> e l'immagine a pezzi	182
4.2.1 La risata sovversiva	188
4.3 <i>Travesía guadalupana</i> e l'immagine vuota	193
4.3.1 Lo spettacolo del grande niente	201
Conclusioni – L'identità in scena	206
Bibliografia	213