



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

LA FUNCIÓN SIMBÓLICA EN *CORONA DE SOMBRA* DE RODOLFO USIGLI:
LA CONFIGURACIÓN DE LA POÉTICA ANTIHISTÓRICA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:

KARINA POSADAS TORRIJOS

DRA. MARÍA DEL CARMEN ÁLVAREZ LOBATO
DIRECTORA DE TESIS

DRA. ELSA LÓPEZ ARRIAGA
CO-DIRECTORA DE TESIS

DRA. ÁNGELES MA. DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL
TUTORA INTERNA



JUNIO, 2021

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo 1. El proyecto artístico de Rodolfo Usigli	11
1.1 El teatro mexicano según Rodolfo Usigli	17
1.2 La función de los prólogos en la obra de Usigli: el caso de las <i>Coronas</i>	31
Capítulo 2. Configuración de la historia del Segundo Imperio en <i>Corona de sombra</i>	44
2.1 El tiempo y el espacio conjugados en el espacio teatral	48
2.2 La construcción de los personajes	61
2.2.1 Erasmo, símbolo de la historia oficial	64
2.2.2 Maximiliano, símbolo del sacrificio	71
2.2.3 Carlota y memoria del olvido	82
Capítulo 3. La poética antihistórica en <i>Corona de sombra</i>	94
3.1 La composición del claroscuro	94
3.2 El espacio y la locura	106
3.2.1 El espacio de Maximiliano: el bosque	110
3.2.2 La locura como parte de la tragicidad	117
3.3 La configuración de la poética antihistórica	125
Conclusiones	141
Bibliografía	148

INTRODUCCIÓN

Rodolfo Usigli es uno de los escritores mexicanos más importantes de la primera mitad del siglo XX, a quien por su amplio repertorio de obras, crítica y teoría dramática, así como sus propuestas para la creación de escuelas y puestas en escena, se le ha llegado a considerar como el “padre del teatro en México”. Su proyecto artístico surge en un contexto postrevolucionario donde se pretende dejar de lado todos los años de conflictos sociales y políticos, para enfocarse en la construcción de un país donde se exalte la unidad y la identidad nacional.

Es así como surge un nacionalismo en la cultura, donde intelectuales y artistas elaboran sus propuestas mayormente centradas en la Revolución de 1910 y en la exaltación del indígena como vestigio vivo de un pasado idealizado, por lo tanto, no surge únicamente un proyecto artístico nacional, sino varios de ellos que utilizan distintos medios como la literatura, el cine, la pintura o el teatro.

Y es precisamente en el teatro donde Usigli desarrolla una propuesta que reacciona ante la fuerte influencia teatral española, el teatro de revista, cuadros regionalistas que no abordan un tema en particular y el teatro hecho por compañías pertenecientes al Estado y cuyo interés se centra en la transmisión de los valores oficiales de principios del siglo pasado. El dramaturgo considera que faltan temas nacionales dentro del teatro mexicano, además de la falta de una escuela donde escritores dramáticos, actores y directores se formen en la técnica y teorías teatrales, necesaria para comprender la importancia y el potencial de la actividad teatral en el país.

Por otro lado, resalta el hecho de que Usigli no se identifica con las grandes glorias nacionales exaltadas por la oficialidad, justamente como en el caso de la Revolución al haberla vivido y padecido durante su infancia desde la Ciudad de México. Además de considerar que la unidad nacional iba más allá de la idealización del pasado indígena, el dramaturgo desarrolla su propio proyecto marcado por su origen de mexicano hijo de inmigrantes y que, a diferencia de otros intelectuales de su época, su formación fue principalmente autodidacta.

No obstante, su labor artística se extiende a otros ámbitos creativos como la narrativa, es el caso de las novelas *Ensayo de un crimen* y *Obliteración* y los cuentos que permanecen en su archivo personal; la poesía, la cual escribió a lo largo de toda su vida; así como múltiples ensayos en donde plasma su conocimiento y reflexiones sobre cómo considera debe construirse un teatro auténtico en México.

Pero es dentro de la dramaturgia donde Rodolfo Usigli encuentra el canal ideal para exponer sus ideas y poder enfrentar a los lectores ante las distintas facetas que existen dentro de la sociedad mexicana. Ya que, como señala Luisa Josefina Hernández: “el teatro no es el ideal de los pueblos sino el reflejo de su carácter y de sus situaciones”¹, por ello Usigli busca a partir de él generar una reflexión en los lectores y espectadores sobre su realidad e impulsarlos a desarrollar una visión crítica sobre sí mismos y su entorno.

Su propuesta se extiende a la formación de las próximas generaciones de dramaturgos, a quienes considera las figuras de mayor relevancia para llevar a cabo lo que él considera tendría que ser el teatro nacional. Desde la perspectiva del autor, el dramaturgo debía especializarse en el aspecto técnico y desarrollar las habilidades necesarias para identificar los temas susceptibles de ser dramatizados a partir de la realidad que lo rodea.

En el caso de Usigli, la diversidad de sus obras muestra las distintas posibilidades que permite el quehacer teatral, siendo una de ellas el uso de la historia como un recurso más de creación, a partir del cual se realice una lectura crítica del discurso oficial que establece mitos en su mayoría endebles y proponga unos nuevos que, desde la perspectiva del dramaturgo, permitan comprender de mejor manera el pasado nacional y cómo este pasado se relaciona estrechamente con el presente del lector y le da significado.

Las obras escritas bajo esta perspectiva son las *Coronas* a las que Usigli adjetivó como antihistórica, precisamente en un sentido opuesto a la forma en que se había utilizado la historia dentro del teatro hasta ese entonces. A grandes rasgos, la poética antihistórica es aquella donde se prioriza en todo momento la imaginación dramática sobre la fidelidad histórica, sin embargo, la historia no queda de lado, ya

¹ Luisa Josefina Hernández, “Presentación” en Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, UNAM, México, 2005, p. 8.

que forma parte del referente del dramaturgo y sobre la que realiza una reflexión crítica, además de componer símbolos para exaltar los momentos y a los personajes que la historia oficial ha dejado a un lado dentro de su discurso.

Es así que la singularidad de esta trilogía radica en que gran parte de los personajes y cada época dramatizada se encuentran basados en tres momentos históricos que, de acuerdo con el autor, son los más relevantes dentro de la historia nacional y en los que se encuentra reflejado aquello que da significado a México como un país independiente. Este conjunto de obras se encuentra conformado por *Corona de sombra* (1943), que toma la figura de Carlota y Maximiliano de Habsburgo en los sucesos ocurridos durante el Segundo Imperio (1863-1867); *Corona de fuego* (1960), en la cual Usigli construye a semejanza de una tragedia griega el momento de la Conquista; y finalmente *Corona de luz* (1963), que retoma la evangelización y las apariciones de la Virgen de Guadalupe en el Tepeyac ante el indio Juan Diego y la posibilidad de un milagro para un pueblo abatido por el yugo español.

A propósito de las *Coronas*, Robert Raymond Rodríguez le pregunta a Usigli en 1973 si desde que escribió la primera de ellas ya sabía que iba a escribir una trilogía, a lo que el dramaturgo le comenta que la concepción de las dos obras restantes son pensadas hasta un año después². No obstante, pasan 20 años entre la composición de *Corona de sombra* y el resto de las *Coronas*, lo que le permite a Usigli afinar los conceptos que utiliza en la primera obra y desarrollar las ideas alrededor de cada pieza que componen una poética dramática distinta a la del resto de su obra artística³.

² Cf. Robert Raymond Rodríguez, *La fantasía como técnica dramática en la obra seleccionada de Rodolfo Usigli*, [tesis de doctorado], The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 1974, p. 39.

³ Me parece interesante observar que entre la escritura de *Corona de sombra* y *Corona de fuego* pasan 17 años, y 20 para *Corona de luz*. La razón que el dramaturgo da es la dificultad que encuentra al componer las dos últimas obras, por lo que se ve en la necesidad de pensarlas con mayor detenimiento, aunque también es cierto que entre esos años, Usigli se encuentra desempeñando un puesto de diplomático, primero en Líbano y después en Noruega, que le resta bastante tiempo de su actividad creadora, como le comenta a Octavio Paz en una de sus cartas del 17 de enero de 1958: "Aquí la vida, como sabrás ya, es de una intensidad diplomática y social insufrible y, no siendo posible evitarla, empieza ya a operar desagradablemente sobre nuestros nervios. Escribir parece el más imposible de todos los sueños por ahora". "Correspondencia de Rodolfo Usigli con Octavio Paz" en Ramón Layera [ed.], *Rodolfo Usigli. Itinerario del intelectual y artista dramático*, INBA, México, 2011, p. 198.

Sin embargo, la configuración de una trilogía antihistórica posiblemente ya rondaba la mente del dramaturgo, debido a que había agrupado con anterioridad tres obras bajo un mismo concepto e intención pensadas bajo la luz de lo nacional, pero enfocadas a un sentido político y a las cuales llamó “Comedias impolíticas”⁴, que de acuerdo con Ramón Layera:

[...] constituyen apenas prolegómenos exploratorios en la búsqueda de un método de representación de la realidad histórica mexicana y que el gradual desarrollo de lo que ha de construir eventualmente una verdadera conciencia e imaginación histórica usigliana alcanza su expresión definitiva y depurada en la trilogía de las *Coronas* y en *El gesticulador*.⁵

Por tanto, cada obra le permite al dramaturgo explorar diversas temáticas, al mismo tiempo que profundiza y perfecciona cada una de sus propuestas. En el caso de las *Coronas*, consigue una reflexión histórica como parte fundamental dentro de la formación de un teatro nacional y de una sociedad mexicana, que también se encuentra en construcción.

Así es como Usigli ya no sólo pone sobre el escenario los problemas sociales del país, sino que muestra la relación que éstos tienen con el pasado y establece un diálogo sobre cómo un tema en apariencia particular, por medio del arte y la calidad dramática, tiende a convertirse en un tema universal. Por ello, pese a que dentro de la concepción del autor todas sus piezas constituyen una parte fundamental de su obra teatral⁶, no puedo dejar de observar a las *Coronas* como la cumbre de su actividad creadora, donde el ejercicio de las piezas anteriores le permite configurar dentro de toda su obra una poética antihistórica particular nutrida

⁴ Las “comedias impolíticas” son: *Una noche de estío* (1933-1935), *El presidente y el ideal* (1935) y *Estado de secreto* (1935).

⁵ Ramón Layera, “Mecanismos de fabulación y mitificación de la historia en las ‘Comedias impolíticas’ y las *Coronas* de Rodolfo Usigli” en *Latin American Theatre Review*, vol. 18, no. 2, primavera 1985, p. 50.

⁶ En una entrevista, le preguntan a Usigli sobre sus piezas dramáticas: “¿Considera alguna [obra] más lograda que otra?”, a lo que el dramaturgo responde: “Todas son iguales para mí. Son igual que hijos, no puede uno distinguir. Cada uno tiene sus defectos y sus cualidades. Y una vez que están escritas, salen a buscar su camino”. Robert Raymond Rodríguez, *La fantasía como técnica dramática en la obra seleccionada de Rodolfo Usigli*, op. cit., p. 48.

de todas las ideas sociales y teatrales que desarrolla a lo largo de su carrera artística⁷.

Resulta interesante notar también que cada una de las obras antihistóricas son concebidas desde un subgénero dramático distinto por Usigli, donde *Corona de sombra* es subtitulada como una “Pieza antihistórica en tres actos y once escenas”, en tanto *Corona de fuego* como un “Primer esquema para una tragedia antihistórica americana” y *Corona de luz* como una “Comedia antihistórica en tres actos”. Y aunque en esta investigación me detendré exclusivamente en el estudio de *Corona de sombra*, considero en un primer momento que al ser clasificada por el dramaturgo como un “pieza” y no dentro de un subgénero en particular, le permite dar sus primeros pasos y explorar su recién propuesta poética antihistórica.

En este estudio sobre *Corona de sombra* abordaré específicamente la manera en la que Usigli utiliza la función simbólica dentro de la obra para resignificar el suceso histórico al que hace referencia, a partir de los símbolos que conforman el claroscuro, los espacios interiores de los personajes y a los personajes mismos. De igual manera, reflexiono en la manera en la que el dramaturgo configura su propio proyecto de nacionalismo desde su postura crítica y personal, ofreciendo un aporte hacia la cuestión del teatro nacional.

Para ello me apoyaré en la crítica especializada que hay sobre la obra de Usigli y aquella relacionada específicamente con *Corona de sombra*, en especial los aportes de Guillermo Schmidhuber y Ramón Layera, quienes han dedicado gran parte de su trabajo a la difusión e investigación de la obra usigliana, así como a

⁷ En un poema titulado: “Romancillo desabrido” (1961), Usigli escribe sobre sí mismo y sus obras, donde es interesante notar que son las *Coronas* las primeras en ser mencionadas sobre *El gesticulador* o las “Comedias impolíticas”:

Diez y siete de noviembre,
día aciago para el mundo
porque en el Valle de México
nació un pobre dramaturgo.
De Sombra, de Luz y Fuego
Coronas escribir pudo;
si resultaron de espinas
no importa ni es caso único.

Rodolfo Usigli, *Conversación desesperada*, Seix Barral, México, 2000, p. 116.

distintos estudiosos y críticos quienes han reflexionado alrededor de *Corona de sombra*.

Así mismo considero a distintos autores conforme avanzo en el análisis de distintos aspectos de la obra, a Anne Ubersfield para comprender desde la teoría el ejercicio teatral; a Hayden White y a María Cristina Pons en relación al uso de la historia en la literatura; a Eduardo Cirlot, Jean Chevalier y Gastón Bachelard para dar luz a la cuestión de los símbolos; y, principalmente, a los prólogos y ensayos del mismo Usigli, donde actúa como teórico de su propia obra y, en el caso de *Corona de sombra* y el prólogo que la acompaña, extiende la experiencia artística más allá de los límites de la pieza.

Mi estudio se encuentra dividido en tres capítulos, en el primero abordo el contexto alrededor del cual surge la obra y la teoría de Usigli y que define el marco a partir del que desarrolla su propuesta sobre la creación de un teatro nacional como parte de su aportación al proyecto de nación emprendido durante el siglo XX; por otro lado, abordo la importancia de los prólogos usiglianos como parte del ejercicio de composición y una extensión de la obra artística, donde el dramaturgo se vuelve teórico de su propia pieza, al tiempo que justifica sus decisiones creativas y trata de convencer a otros dramaturgos de continuar con su propuesta teatral, funcionando dichos prólogos también como textos programáticos.

El capítulo dos corresponde al análisis de *Corona de sombra*, donde profundizo en la manera en que la historia es configurada dentro de la obra, a partir de la reflexión sobre el tiempo y el espacio como parte de la trama, pero también como parte de la plasticidad escénica, la cual forma parte del vaivén de los personajes, no sólo durante el pasado histórico que se rememora, sino también en la manera en que la línea que lo divide del presente se difumina a partir de los recuerdos.

En el mismo apartado abordo el tema de los tres personajes más relevantes de *Corona de sombra*: Erasmo, Maximiliano y Carlota de Habsburgo, donde analizo la forma en la que se encuentran configurados, su aspecto simbólico y el significado que aportan dentro de la pieza artística, además de la crítica que guardan sobre la

historia, la independencia de México y las bases sobre las que se construye una identidad nacional.

Finalmente el capítulo tres se centra en la manera en la que se compone la poética antihistórica en *Corona de sombra*, donde me detengo en el análisis sobre los elementos del claroscuro a nivel dialógico y escénico; así como la función simbólica de los espacios presentes en la pieza, aquellos que se plasman dentro del espacio escénico, los que se encuentran fuera de éste y son evocados, y los espacios simbólicos que forman parte de los emperadores, siendo el de Maximiliano un bosque y el de Carlota, la locura; dichos espacios le permiten al dramaturgo los recursos para la desmitificación de la historia oficial que da paso a la mitificación de los emperadores.

Así es como a lo largo de esta tesis reflexiono sobre la crítica que Usigli sostiene en *Corona de sombra* respecto al concepto de nación que el Estado quiere establecer durante el siglo XX y que el dramaturgo considera carente de una base sólida. Es a partir del teatro donde el autor encuentra el medio para derribar los mitos oficiales y construir otros nuevos que proporcionen mayor significado al proyecto de nación que se pretende construir, lo que da paso a establecer los principios de la poética antihistórica usigliana y aportar su propuesta personal a dicho proyecto.

Capítulo 1. El proyecto artístico de Rodolfo Usigli

Ante el panorama teatral que Usigli observa a principios del siglo XX, propuso una forma distinta precisamente de pensar y hacer teatro, la cual rompía, por un lado, con la tradición dramática heredada por el siglo XIX en México, donde se imitaba en todos los aspectos al teatro español; y, por otro, exponía la creación de un teatro diferente al popular teatro de revista de aquel entonces.

Al mismo tiempo, el dramaturgo también reacciona contra los grupos teatrales que le eran contemporáneos y que centraban su concepción artística en la elaboración de cuadros donde representaban el folclor del país, pero sin una trama profunda⁸; o compañías creadas por los gobiernos de los estados para crear un teatro centrado en el pueblo⁹ o el teatro de intelectuales donde se representaban a autores extranjeros y se practicaba un teatro experimental, como fue el caso del Teatro de Ulises y el Teatro de Orientación del grupo de los Contemporáneos¹⁰.

No obstante, se debe considerar que todas estas propuestas surgen a propósito de un proyecto de nación, donde de acuerdo con Carlos Monsiváis:

Hay que corresponder en el arte, en la cultura, a la novedad de la Revolución, a la fuerza de sus violentos estímulos. Hay que olvidarse de los plácidos y reducidos espectadores porfirianos, obtener un gran público, incorporar a toda la colectividad,

⁸ Un ejemplo es la compañía de "Teatro Mexicano del Murciélagos" (1924), quienes: "Sin limitarse al deseo de presentar solamente lo bello, los organizadores declaran: «queremos presentar ante el público, especialmente en el extranjero, en forma sintética y sugestiva, todos aquellos aspectos de nuestra vida nacional que sean característicos de nuestro color, de nuestra melodía, de nuestra poesía»". John B. Nomland, *Teatro mexicano contemporáneo [1900-1950]*, INBA, México, 1967, p. 85.

⁹ Nomland dice en su obra antes citada que eran los gobiernos de los municipios y los estados quienes: "[...] seguían firmes en su intención de dar un teatro al pueblo. [...] Producían también obras para la diversión y edificación del vecindario, pero su éxito duró poco tiempo". *Idem*.

¹⁰ Respecto a la crítica que Usigli hacía a las propuestas teatrales de los Contemporáneos, Xavier Villaurrutia escribe: "Los jóvenes historiadores de un antiguo fantasma: *el teatro mexicano*, hablan de este experimento [el Teatro de Ulises] como de un intento exótico. Descontando la ironía que quieren darle a su calificación, aciertan. Exótico fue el Teatro de Ulises, porque sus aciertos venían de fuera: obras nuevas, sentido nuevo de la interpretación y ensayos de nueva decoración, no podían venir de donde no los hay. Curioso temor éste de las influencias extranjeras. Miedo a perder una personalidad que no se tiene". "El teatro es así" en *Obras*, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 738.

conducirla a que testimonie y actúe en las representaciones conmovidas del proceso social.¹¹

Y Monsiváis afirma más adelante: “No hay uno, hay muchos nacionalismos culturales”¹², por ello, cada grupo y cada intelectual desarrolla su propuesta en relación con lo que considera debe conformar el teatro en México. Ante este panorama, Usigli trabaja bajo su propio concepto sobre cómo es que debería ser el teatro nacional: un teatro escrito y montado en el país; y la formación de dramaturgos que sean capaces de fascinar al público mexicano, a partir de temas nacionales tomados de la realidad, dramatizados con inteligencia y que provoquen un ejercicio de reflexión por parte del lector, que le permita mirar críticamente temas importantes dentro de la sociedad.

De esta manera es como Usigli no sólo ejemplifica con sus obras su idea de dramaturgia, sino que desarrolla toda una poética para la construcción de este teatro mexicano¹³, al ser de suma importancia para el autor abordar todas las facetas alrededor de la construcción dramática: el estudio, la investigación, la crítica, la divulgación y la enseñanza del teatro.

Esta otra faceta de estudioso e investigador teatral se concretiza en los textos: *México en el teatro* (1932), *Itinerario de un autor dramático* (1940), *Anatomía del teatro* (1967), *Ideas sobre el teatro* (1968) e *Imagen y prisma de México* (1972)¹⁴, en donde expone precisamente su conocimiento e ideas sobre la composición teatral. En tanto que su labor en la enseñanza se vio reflejada en los cursos que

¹¹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2019, p. 998.

¹² *Idem*.

¹³ Respecto a este término de “teatro mexicano”, Vicente Leñero señala que Rodolfo Usigli entendía lo mexicano sencillamente como “la puesta en escena de obras mexicanas”. Cf. *Escribir sobre teatro*, CONACULTA-INBA, México, 2012, p. 173.

¹⁴ Las fechas de las obras señaladas corresponden al año de la primera edición. Cf. Guillermo Schmidhuber de la Mora, “Bibliografía de Rodolfo Usigli” en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consultado en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/rodolfo_usigli/su_obra_bibliografia/; y en *Enciclopedia de la Literatura en México*, FLM-Secretaría de Cultura, México. Consultado en: <http://www.elem.mx/obra/datos/93692>.

impartió en la UNAM sobre “Análisis del texto teatral” en 1941¹⁵ y en su intento de formar la Escuela de Teatro del Nuevo Mundo en 1948¹⁶.

Sus ideas influyeron profundamente en la siguiente generación de dramaturgos como Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibarguengoitia, Carlos Solórzano y Vicente Leñero¹⁷; en escritores de la talla de Octavio Paz y Fernando del Paso; así como en cineastas como Luis Buñuel, Emilio Fernández y Roberto Gavaldón¹⁸.

Precisamente por lo anterior, Ramón Layera considera que llamar a Usigli el “padre del teatro en México” reduce el alcance de la obra usigliana, pues señala: “[...] es una etiqueta limitante y discutible, creada por Usigli mismo en su famosa frase: ‘México empieza a existir de un modo redondo y crea su teatro propio a través de mí’”¹⁹, y agrega: “Su naturaleza polifacética, el valor y trascendencia de su obra; su esfuerzo por modernizar el teatro mexicano, la calidad de sus discípulos de varias generaciones”²⁰ son la verdadera aportación de Usigli al teatro en México.

Vale la pena resaltar que el contexto histórico, cultural y personal de este dramaturgo formó parte importante de su concepción y propuesta artística, pues su deixis marcó el contrapunto entre él y el resto de los grupos de intelectuales de su época, en específico al grupo de los Contemporáneos, quienes dominaban la escena artística y cultural en México en la primera mitad de siglo XX²¹. Entre dichos

¹⁵ Cf. “Historia de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro” en *Colegio de Literatura Dramática y Teatro*, UNAM, México, 2019. Consultado en: <http://teatro.filos.unam.mx/acerca-de-la-licenciatura/historia/>

¹⁶ Cf. Argentina Casas Olloqui, *Mi vida con Rodolfo Usigli. De secretaria a embajadora*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2001, pp. 21-28.

¹⁷ Cf. Estela Leñero, “El legado de Rodolfo Usigli: discípulos y sucesores” en *Revista de la Universidad de México*, UNAM, no. 22, diciembre de 2005, pp. 95-97.

¹⁸ Incluso Leñero señala que en algún momento Luis de Llano, productor de telenovelas y espectáculos, le pidió que trabajara con él para adaptar algunas obras de Usigli como homenaje: “Porque ya nadie se acuerda de él, porque los idiotas que trabajan aquí [en Televisa] no tienen la menor idea de quién fue Rodolfo Usigli”. Vicente Leñero, “Lo que sea de cada quien. Luis de Llano en busca de Usigli” en *Revista de la Universidad de México*, UNAM, no. 43, septiembre de 2007, p. 103.

¹⁹ Alejandra Ortiz Castañares, “La digitalización del archivo de Rodolfo Usigli ya comenzó, adelanta académico” en *La Jornada*, sección Cultura, México, jueves 16 de noviembre de 2016, p. 4.

²⁰ *Idem*.

²¹ Si bien Usigli marca en varios de sus prólogos las diferencias entre él y los Contemporáneos, Ramón Layera observa en uno de los cuentos de los primeros años del autor titulado “México—1928”: “Por su factura novedosa, su perspectiva universalista y su retrato esteticista del ambiente capitalino, este cuento cuadra muy bien con los modelos literarios que propugnan en ese momento los miembros del grupo de los Contemporáneos. Aunque Usigli no perteneció al grupo, sin embargo, en los debates polémicos sobre el

sucesos se encuentra el hecho de haber sido hijo de inmigrantes europeos, haber sido criado por una madre viuda austriaca, la posición económica desfavorable que vivió durante su infancia y juventud, producto de que México atravesaba por la Revolución y que impulsó su autodidactismo ante la falta de oportunidad para continuar con su educación formal.

Es así que su formación y primeros acercamientos al arte definieron su postura crítica y mordaz hacia la producción artística de ese momento, al marcar una clara postura sobre la dirección que el dramaturgo sigue para la construcción de su poética:

Aunque incidental, todo esto tiene una gran importancia para mí, pues me presenta en choque precisamente con aquellas gentes de letras que eran en realidad las únicas educadas e informadas, y apasionadas en gran modo por las mismas cosas que a mí me atraían en la literatura y que conocía tanto o más profundamente que ellas. En este antagonismo silencioso y pulido estaba ya la semilla de una actitud diferente en materia literaria y de observación y penetración de México y de lo mexicano.²²

Es decir, desde el punto de vista de Usigli, ningún otro escritor en México se dedicaba por completo a la poesía dramática con la seriedad y el rigor esperados, tanto en las temáticas abordadas como en el estudio y conocimiento formal de la dramaturgia. Usigli critica a las compañías de teatro emergentes y sobre todo a los propios Contemporáneos, debido a que era un grupo que contaba con los recursos y el cobijo gubernamental²³, teniendo la oportunidad de iniciar un nuevo teatro en México, pero que eligieron centrarse en traer al país obras de dramaturgos extranjeros, de llevar a cabo teatro experimental y dirigido al sector de los intelectuales, como mencioné en líneas anteriores²⁴.

nacionalismo en la literatura y el arte Usigli simpatizó con ellos como lo demuestra en parte esta narración. Es una ilustración más de su talento individual y de su permeabilidad a las corrientes y preocupaciones estéticas de su época". Ramón Layera [ed.], *Rodolfo Usigli. Itinerario del intelectual y artista dramático*, p. 52.

²² Rodolfo Usigli, "Tres comedias y una pieza a tientas" en *Teatro completo*, vol. III, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 292.

²³ Basta recordar que Salvador Novo fue jefe del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y que tuvo una conocida disputa con Usigli a propósito de la primera puesta en escena de *El gesticulador* en 1947.

²⁴ Si bien pudiera parecer que Usigli estaba en contra del grupo de los Contemporáneos, el dramaturgo sostuvo una relación de amistad con varios de ellos como Villaurrutia, Mauricio Magdaleno, Jorge Cuesta e inclusive con Salvador Novo, antes de su incidente por la puesta en escena de *El gesticulador*, es decir, la oposición que el dramaturgo mantenía hacia ellos se relacionaba a la divergencia de ideas que tenían sobre

Sin embargo, Usigli considera al teatro como una expresión cuyo alcance debía ir más allá de cualquier otro arte, por tener la peculiaridad de acercarse al lector de una manera vívida y ser la naturaleza de su representación, una experiencia muy cercana a la realidad, como él mismo señala: “El espíritu del teatro no es ni ha sido nunca artístico —ni siquiera poético. Es humano— puede alcanzar la altura poética más inefable, y, pese a ello, estará siempre más cerca de los hombres que cualquier arte”²⁵.

Precisamente por esta cercanía que tiene el teatro con el lector, resulta menester para el autor estudiarlo y desarrollarlo con la seriedad y el rigor que no se habían tomado en cuenta hasta ese momento. Respecto a esta postura, Domingo Adame señala:

Considero que el teatro se debe estudiar como movimiento cultural vivo, porque verlo solamente como disciplina artística es seguir manteniendo el concepto reduccionista occidental, pues está presente —como la teatralidad— en distintas actividades que el ser humano realiza en comunidad y éstas, a su vez, se relacionan con otras manifestaciones en la vida del individuo y de la sociedad.²⁶

Es decir que a partir de que la finalidad última del teatro es presentarse en una puesta en escena, donde se puede percibir como un arte más tangible y vívido, la postura y defensa usigliana en relación con el teatro, su importancia y la función que debe desempeñar dentro de una sociedad, es pertinente en un contexto de inicios del siglo XX donde los escritores de teatro no estaban considerando todas las posibilidades creativas que Usigli observaba.

Es por ello que de todos los actores involucrados dentro del quehacer teatral, Usigli considera al dramaturgo como aquel cuya importancia es vital para su desarrollo, pues en él radica el corazón y la esencia del teatro, es el encargado de

la cuestión teatral. Rosa Elena Luján cuenta: “Un día, en una reunión en el jardín de mi casa, en que discutíamos acerca de los Contemporáneos, Lupe Marín empezó a atacarlos groseramente. Como Lupe había estado casada con Diego Rivera y luego con Jorge Cuesta, pues Usigli le contestó que Jorge Cuesta fue mejor poeta que Diego Rivera Pintor. [...] Usigli era claridoso, decía lo que pensaba; además no toleraba que atacaran a sus amigos, especialmente por cosas personales. Él decía que ‘sólo es valioso criticar la obra y hacer comparaciones entre una obra y otra’”. “El amigo” en *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro: memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli, 1990 y 1991*, CITRU/INBA, México, 1992, pp. 25-26.

²⁵ Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, UNAM, México, 2005, p. 25.

²⁶ Domingo Adame, *Más allá de la gesticulación. Ensayo sobre teatro y cultura en México*, Editorial Argus-a, Buenos Aires, 2017, p. 3.

entrenar el ojo que le permita detectar en el plano real todas las posibilidades dramáticas, que contengan ideas que el receptor pueda analizar, reflexionar y debatir como parte de la función social que también encuentra en el teatro, al permitir la apertura de un diálogo crítico entre él —el dramaturgo—, la obra, el lector y el contexto referente²⁷.

Es gracias a esta interacción entre el dramaturgo y el lector²⁸ que el teatro adquiere el papel de una entidad viva, donde los actores, escritores, directores, productores y el receptor mismo se despojen de los vicios, de la naturaleza del mexicano por el rechazo de la verdad y que han impedido, de acuerdo con Usigli, el desarrollo de un teatro en México que trascienda el tiempo y el espacio, al lograr la fascinación del público.

Estas ideas que conforman la poética usigliana se encuentran concentradas en *Anatomía del teatro*, libro que engloba las ideas principales de cómo Rodolfo Usigli concibe la esencia del quehacer teatral; sin embargo, éste no es un texto exclusivo y único donde dé muestra de ello, además de los libros sobre teoría teatral que he mencionado con anterioridad, a lo largo de sus ensayos, prólogos, epílogos y notas que acompañan a muchas de sus obras, también se albergan elementos

²⁷ En su ensayo “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano”, Usigli comenta sobre esta falta de inmersión por parte del espectador en el teatro a propósito de una conferencia que dicta en un centro, que él señala llamarse “Ateneo” y comenta: “Hablé de la necesidad de llevar esta mentira viva [de la mentira en la que le gusta vivir al mexicano], esta contradicción fatal del espíritu del mexicano al teatro, para llegar así a la verdad de México. El señor presidente [del centro al que hace referencia] me declaró entonces que él iba al teatro en busca de un espectáculo artificial, pintado y amueblado en papel y mentira, que lo aliviara de las crudas realidades de la vida, y que suponía que todo el público obedecía a un impulso análogo”. En *Teatro completo*, vol. III, pp. 454-455.

²⁸ Es importante mencionar la doble textualidad que posee el teatro, conformado por el texto dramático, que corresponde a la obra escrita, y por el texto espectacular, el cual es la puesta en escena. Sin embargo, pese a estos dos textos que puede tener una obra, Aurelio González señala que la teatralidad no se encuentra en uno ni en otro, sino “en la relación signica y dialéctica de ambos discursos”. Esto quiere decir que el receptor del texto dramático no tiene que leer la obra y ver la representación de la misma para vivir la experiencia teatral, pues supondría que toda obra es llevada a escena; más bien, el lector del texto dramático visualiza a través de las didascalias el texto espectacular, siendo lector de la obra y espectador de aquello que imagina. Por esta razón, debido a que la obra estudiada es el texto de *Corona de sombra* y no una de sus representaciones, para fines de esta tesis llamaré a este receptor “público” o “lector”. Cf. Aurelio González, “Las bazarías de Belisa: texto dramático y texto espectacular” en *El escritor y la escena: actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez)*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 1994, p. 145.

clave que permiten obtener un panorama completo sobre su postura como creador, teórico y crítico.

Comprender los puntos esenciales que conforman su concepción creadora, permite entender la importancia de la trilogía de las *Coronas* dentro de su producción artística y el desarrollo de lo que llamo “la poética antihistórica de Usigli”, específicamente en cómo da inicio en *Corona de sombra* a los elementos que emplea en esta primera obra, así como la posición dramática, intelectual y crítica que el autor aborda en ellas.

1.1. El teatro mexicano según Rodolfo Usigli

Como mencioné con anterioridad, uno de los principales ensayos de Usigli donde el dramaturgo establece la forma en cómo visualiza el teatro en México es *Anatomía del teatro*, publicado en 1967 pero escrito desde 1939, cuando el dramaturgo ya había publicado sus primeras obras. En dicho ensayo, el autor describe la manera en cómo él considera debe estructurarse una obra de teatro, las características dramáticas y la función social que debe contener, además de realizar la analogía entre éste y un organismo vivo conformado por diferentes elementos, todos vitales, donde cada uno cumple una función específica y fundamental para llevar a buen puerto una pieza teatral.

La intención de Usigli en la escritura de cada ensayo es de naturaleza didáctica y creativa —no sólo en *Anatomía del teatro*, sino en toda su producción teórica y crítica—, pues además de exponer los parámetros bajo los cuales construye su propia producción dramática, contiene elementos teóricos cuya finalidad es fomentar la creación de un teatro mexicano auténtico en las generaciones subsecuentes, lo cual se vislumbra medio siglo después de escrito este ensayo, como señala Luisa Josefina Hernández en 1990:

[...] ahora se toma como algo natural esta renuncia a hacer teatro extranjerizante. Yo, por ejemplo, nunca me he visto en la necesidad de decirle a un alumno: “escriba usted teatro que pase en México”, todos escriben teatro que pasa en México, con el

idioma que se habla en México, y los defectos y la forma de decir el lenguaje mexicano. Y claro, con la mayor naturalidad.²⁹

Llegar a este punto es el resultado de la incansable empresa usigliana por brindar una enseñanza formal de dramaturgia a los futuros escritores, actores y directores de México. El trabajo derivado del pleno conocimiento sobre el quehacer teatral y a la suma de todos quienes intervienen en él, hacen pensar al autor que propiciarían la creación de obras de calidad, que motiven en el público la disposición al diálogo, la reflexión y la consideración de que el teatro en México puede alcanzar su máxima expresión, al ser reflejo de una sociedad que ha alcanzado el progreso.

Por ello, el teatro es una entidad viva que oye, respira y siente, al igual que la sociedad y que el hombre mismo como he comentado de acuerdo con el mismo Usigli, quien señala:

Así la anatomía del teatro se asemeja a la humana, y tienen sitio en la cabeza los técnicos y el crítico que piensa; los oídos, los ojos y el estómago son el público, y la nariz que olfatea, el empresario; la garganta y la lengua el actor; los pies el edificio asentado y móvil a la vez; y las manos los tramoyistas y utileros. Pero el autor es la sangre y la respiración.³⁰

Todos quienes conforman el universo teatral tienen una función que deben cumplir, pensando en el bien común y en la finalidad última: que la puesta en escena sea capaz de sacar al espectador mexicano de su indiferencia, consiguiendo que el público se involucre en aquello que se le presenta y salga pensando qué aspecto de su propia vida acaba de presenciar. Vicente Leñero coincide refiriéndose al propio Usigli: “El teatro mexicano tenía sentido en cuanto que se dirigía al público mexicano, para que ese público, antes que cualquier otro, se buscara, se reconociera, se cuestionara en él”³¹. Sin embargo, al centrarse este trabajo de investigación en el texto dramático y no en el texto espectacular de *Corona de sombra* de Usigli, únicamente discutiré dos elementos de la anatomía teatral: el autor y el lector.

²⁹ Citada por Hilda Saray Gómez, “Usigli y el amor por la verdad. Entrevista a Luisa Josefina Hernández” en *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro: memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli, 1990 y 1991, op. cit.*, p. 179.

³⁰ Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, p. 31.

³¹ Vicente Leñero, “Tres aplausos para Rodolfo Usigli” en *Escribir sobre teatro*, p. 324.

Como puede leerse a partir de la analogía hecha por Usigli, el dramaturgo cumple una función vital dentro de todo este componente artístico, ya sea que el resultado llegue a una obra dramática para leer o que alcance la puesta en escena, pues él permite que fluya la vida y la intensidad, es como dice el autor: “la sangre y la respiración”; sin él simplemente no habría teatro, el autor es el corazón del arte.

Él es el encargado de hacer uso de su ingenio y maestría para proporcionar el material necesario que le permita al lector identificarse, asimilar las ideas que se quieren transmitir para que las pueda reflexionar y llegar a la catarsis:

Porque escribir teatro es un acto de gobierno justo, luminoso, sabio y atento a todo. Y, porque pocos hombres saben gobernar así, es un acto difícil. Un oído alerta y un sentimiento vivo pueden hacer a un poeta lírico; una capacidad descriptiva, a un novelista. El teatro exige más. Es convencional y azaroso, lleno de repliegues, de sinuosidades, de honduras, de necesidades de equilibrio que componen lo que se llama una técnica.³²

La técnica a la que se refiere el autor es uno de los aspectos que son de vital importancia para el dramaturgo, pues de ésta dependía la maestría con la que el escritor podría construir cada una de sus obras. Resulta interesante considerar que antes de 1935, la formación de Usigli fue autodidacta y aprendió sobre teatro leyendo, precisamente, obras dramáticas, pero en este año es cuando se vuelve becario de la Fundación Rockefeller en la Escuela de Teatro de Yale, donde toma por primera vez cursos de composición dramática, que más tarde él mismo impartirá en su paso por la UNAM³³.

Ante la inquietud de una formación seria, principalmente para los dramaturgos en México, Vicente Leñero apunta:

La célebre clase de dramaturgia de Rodolfo Usigli, importada de la Universidad de Yale y que formó a una buena parte de los dramaturgos de la generación de los cincuenta, privilegiaba el estudio de los géneros, de las teorías dramáticas y del análisis teórico de texto y personajes, sobre el trabajo machacón de los alumnos en el desarrollo de sus propias obras. Usigli quería generar dramaturgos, pero consideraba que debían adquirir antes, para serlo, un bagaje teórico muy sólido. No quería dramaturgos intuitivos, quería dramaturgos inteligentes.³⁴

³² Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, pp. 33-34.

³³ Cf. Margarita Mendoza López, “Rodolfo Usigli, el hombre” en *Rodolfo Usigli. Itinerario del intelectual y artista dramático*, p. 21.

³⁴ Vicente Leñero, *Escribir sobre teatro*, p. 214.

De este modo, al ser el dramaturgo el corazón del teatro, resultaba indispensable el conocimiento de todas las herramientas alrededor de la composición teatral. Aunado a esto, Usigli considera que el dramaturgo en México debía seguir un modelo de teatro realista³⁵, donde sin importar el número de actos de una obra, ésta siguiera un principio, un medio y un fin para mantener un principio de armonía y equilibrio³⁶.

Al fin y al cabo, el teatro que le interesa a Usigli aspira a ser una representación de la realidad, mas no la realidad en sí misma, es decir, el autor busca que el tema, el desarrollo y los personajes en la pieza no sean forzados, sino que se diera la simulación de que se está frente a la realidad por su parecido con ella, pero sin que se forzara dentro del espacio escénico, como el autor comenta respecto a los dos elementos teatrales y antiteatrales que observa en el país:

El primer elemento teatral de México: la novedad, la originalidad. Primer elemento antiteatral de México: la adopción de formas o maneras de ser tan artificiales como viejas —un niño con *jaquette* y sombrero de copa—, o sea su adaptabilidad. Se mueve mejor en lo irreal que en lo real. Y lo terrible —segundo elemento dramático— es que sólo aplasta el sombrero de copa y la cortesía y la civilización a que se había conformado, cuando mata. Pero lo peor —segundo elemento antiteatral— que tiende a explicarlo todo, no en términos de pasión humana sino en términos de demagogia o, más grave aún, en términos estadísticos, como el gobierno actual.³⁷

En la cita anterior, observo que el concepto de teatro creado a partir de la realidad de Usigli se encuentra ligado a otro concepto, igual de importante para la creación de su teatro: la originalidad, la cual es una de las motivaciones principales en la escritura de *Corona de sombra*, donde apuesta por rescatar un momento que considera fundamental en la historia de México, con personajes que si bien son

³⁵ Al respecto, cabe señalar la fuerte influencia de teatro griego dentro del ejercicio de composición de Usigli, considerando las partes de una obra y los principios de armonía y equilibrio que se señalan; podemos ver incluso el ensayo de escritura de una tragedia griega en *Corona de fuego*, en donde intenta seguir los principios que Aristóteles enmarca dentro de la *Poética*. Incluso enseña a sus discípulos bajo dichos principios, como señala Luisa Josefina Hernández: “[...] él imponía la teoría aristotélica en el mismo momento en que muchos maestros empezaban a desecharla. Así que nosotros fuimos educados en la teoría aristotélica en el momento justo en que ya nadie la enseñaba. Entonces, eso era una directriz fuertísima y un apego de Usigli.” Citada por Hilda Saray Gómez, “Usigli y el amor por la verdad. Entrevista a Luisa Josefina Hernández”, *op. cit.*, p. 173.

³⁶ Cf. Rodolfo Usigli, “Tres comedias y una pieza a tientas”, p. 286.

³⁷ Rodolfo Usigli, “El gran teatro del nuevo mundo” en *Teatro completo*, vol. III, p. 657.

históricos, el dramaturgo ve en ellos —en Carlota y en Maximiliano— un sentido de originalidad que le permite llevarlos al plano dramático.

A su vez, enlazado a la originalidad, se encuentra el elemento de abordar los temas dentro del teatro desde la “pasión humana” y no desde la demagogia, que inevitablemente contenían los grupos teatrales patrocinados por el Estado. Antes que una explicación políticamente correcta, Usigli se inclina por mostrar las motivaciones y sentir humanos que aportan la originalidad a la pieza teatral y proporcionan esa cercanía con la realidad.

Estos elementos propician un elemento más buscado por Usigli en una buena obra de teatro: lograr la fascinación del lector ante la obra. Por ello, el dramaturgo debe caracterizarse por ser un excelente observador, siempre dispuesto a estudiar de manera constante las vicisitudes de la vida, del hombre y de todo cuanto lo rodea, para poder llevarlo al teatro donde, a partir del uso de la imaginación y de los recursos dramáticos, pueda crear una obra que saque al lector de su espacio de confort.

Es así como se pueden pensar en los tres requisitos indispensables para convertirse en escritor de teatro, como señala Guillermo Schmidhuber: “Usigli se propuso y propone tres razones para ser dramaturgo: poseer una clara disposición para escribir teatro, tener la obstinada volición de querer ser dramaturgo y encontrar la vocación del llamado social a ser dramaturgo”³⁸. De lo contrario, sólo se repetiría la conducta arraigada del mexicano a eludir la fascinación³⁹, como al mismo Usigli le ocurre en sus primeros años trabajando como cronista teatral y cuya aspiración era convertirse en novelista⁴⁰: “[...] mientras vivía yo físicamente dentro de los

³⁸ Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Teatro e historia. Parangón entre Buero Vallejo y Usigli*, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, México, 1992, p. 21.

³⁹ El propio dramaturgo comenta al respecto: “El mexicano es un ser que vive en un estado permanente de fuga, lo mismo en su trabajo que fuera de él. Se ha habituado, por su mismo complejo de inferioridad, a inmunizarse contra toda fascinación”. Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, p.23.

⁴⁰ En este ensayo, Usigli relata que invirtió un año y medio escribiendo dos novelas fallidas que terminó destruyendo, señalando: “Un encuentro casual con un amigo de infancia, y una cerveza multiplicada por no sé qué cristiano milagro —éramos pobres los dos— un mediodía de verano de 1925, vino a poner las cosas en su lugar. — ¿No recuerdas cuánto te interesaba el teatro, ni tus juegos con los títeres, ni cómo nos citabas hasta el aburrimiento [...] pasajes de las comedias que veíamos?”. A partir de aquí, el dramaturgo hilará un recuerdo con otro sobre la serie de sucesos que se desencadenaron y que lo llevaron a ser el hombre de teatro que conocemos. Rodolfo Usigli, “Tres comedias y una pieza a tuestas”, p. 284. Sin embargo, sí llegó a escribir

teatros, intelectual y emotivamente vivía fuera del teatro. La razón-clave es quizá la simplicísima de que no había en México un teatro en marcha, en lucha, capaz de conmoverme y exaltarme”⁴¹.

Aquí el dramaturgo ha incluido cuatro adjetivos: el del “teatro en marcha”, “el teatro en lucha”, “el teatro capaz de conmover” y “el teatro capaz de exaltar”, etiquetas que engloban la esencia y la aspiración del quehacer teatral que creó y difundió Usigli a lo largo de su vida, de ese nuevo teatro en México que hasta el momento no existía, es decir, un teatro de ideas que no dejara de lado la capacidad de atraer y sumergir al lector en la experiencia artística.

En el ensayo “Una comedia Shaviana. *Noche de estío*”, Usigli expresa por qué precisamente el teatro de George Bernard Shaw resulta un pilar dentro del teatro —de su teatro—, digno de ser imitado y adecuado en cualquier otro lado del mundo, pues no es el ingenio, ni los diálogos, ni las tramas lo que le permiten mantenerse sólido sino, como señala el dramaturgo mexicano:

Es la objetividad y la observación. Es la objetividad u objetivación constante de lo abstruso y de lo absurdo, el cuerpo de lo imposible en movimiento, la *animación*, en suma, de una infinidad de elementos diversos que, sin lugar propio en la vida, no en el pensamiento a veces, lo adquieren en el teatro —árbol de po si bi li da des— realizándose en él con una fuerza sólo teatral, pero nunca ficticia.⁴²

Es así como el escritor dramático debe sujetarse de las ideas más incomprensibles, pero llamativas, que rodean el plano cotidiano para trasladarlas al quehacer teatral; de esta manera, el lector será empujado a pensar y vivir el teatro, como mencioné líneas arriba y como le pasó al propio Usigli al dejar de lado el querer ser novelista y dedicarse de lleno no únicamente al teatro, sino a la construcción de un teatro nacional en México, que pretende dejar huella dentro de la literatura universal y el

y publicar dos novelas: *Ensayo de un crimen* (1944) y *Obliteración* (1973), más una inconclusa con el título de *Inteligencias estériles*. Cf. Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Rodolfo Usigli, ensayista, poeta, narrador y dramaturgo*. Consultado el 31 de marzo de 2019 en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rodolfo-usigli-ensayista-poeta-narrador-y-dramaturgo-0/html/8691abf4-6e2e-4b14-9cb9-adb4accc4309_12.html

⁴¹ *Idem*.

⁴² La separación de las palabras pertenecen al original. Rodolfo Usigli, “Una comedia Shaviana. *Noche de estío*” en *Teatro completo*, vol. III, p. 305.

cual se define por “tres obsesiones” de acuerdo con Vicente Leñero: “un teatro de autor, un teatro realista, un teatro político”⁴³.

Un “teatro de autor” porque, como señalé anteriormente, no se acostumbraba a que las obras llevadas a escena fueran de autores mexicanos y los dramaturgos que lo hacían, desde la perspectiva de Usigli, se dejaban guiar únicamente por la intuición, por las fórmulas preestablecidas que atraían al público con facilidad —como las zarzuelas o el teatro de revista— y no por un estudio profundo del quehacer teatral.

Un “teatro realista” porque Usigli consideraba que no había mejor fuente de dramatismo que la realidad misma, de esta manera, si el dramaturgo ficcionalizaba la realidad próxima al lector, éste se vería reflejado y llevado a un punto donde se preguntara sobre aquello que presenciaba, la relación de la obra con su propia vida y su relación con su contexto social.

Por último, un “teatro político”⁴⁴, el cual cuestiona y critica a la clase dirigente porque son sus decisiones las que marcan el rumbo de la sociedad mexicana y que, en la época de Usigli, no cualquiera levantaba la voz para evidenciar los fallos y excesos de la clase dirigente. Un ejemplo fue el ya conocido enfrentamiento con Salvador Novo cuando presentó *El gesticulador* en el Palacio de Bellas Artes y que, pese al éxito que estaba teniendo, se retiró a los pocos días de estrenada la obra sin concluir la temporada, por considerarse que aludía a alguno de los personajes de la vida política de México de aquellos años.

Por ello, el escritor no puede tomarse su labor a la ligera, debe conocer a quienes lo anteceden, estudiar la manera en la que se logra el dramatismo y qué es lo que están comunicando a través de sus obras. Para que esto ocurra, el manejo de las palabras resulta medular, ya que se tendría que dejar de lado la idea de que la obra de arte se encuentra destinada a un sector único de la sociedad: aquellos

⁴³ Vicente Leñero, *Escribir el teatro*, p. 325.

⁴⁴ Estas tres “obsesiones” corresponderían a lo que Usigli consideraría con otro término: el teatro de ideas, “[...] aquel que busca el debate, la evolución del hombre y que, aprovechando las tres dimensiones del teatro [se refiere a la expresión, la pasión y la fascinación], presenta de bulto y en movimiento ideas y personajes. Quiero decir, el que busca el debate en escena y fuera de la escena, en la sala misma, al proyectarse sobre los espectadores”. Rodolfo Usigli, “Primer prólogo” en *Corona de luz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p. 55.

quienes tengan la formación y un estilo de vida que les permita entender cualquier tema que se les presenta, siendo una carencia notable en el estilo teatral de los Contemporáneos.

Al contrario de ellos, en la obra de teatro el escritor tiene que ser capaz de darse a entender a cualquier persona, sin importar su estrato social, económico o ideológico, conjugado con un amplio conocimiento sobre la vida misma: “El teatro no es una simple forma de arte, ni un lugar en que escupir frases brillantes; es un oficio que sólo puede desenvolverse con el conocimiento del mundo y de las pasiones del hombre dentro de él”⁴⁵.

Mantener una actitud alejada, incluso soberbia, afecta profundamente a la finalidad artística, lo que convierte a ésta en una de las razones por las que el grupo de los Contemporáneos, de acuerdo con Usigli, no pueden entrar de lleno y convertirse en hombres de teatro como él lo entiende, y comenta:

[...] el grupo de casi no diferenciados Contemporáneos hacía víctimas al común de los mexicanos: la agresión por el gesto que dice: “Yo estoy enterado, *à la page*, y tú no; yo sé y tú no sabes; yo soy exquisito, tú, vulgar; yo hablo idiomas extranjeros y tú los ignoras; tú vives en el lodo de la revolución. De lo vernáculo y lo pintoresco, mientras que yo bruño los dorados del conservatismo, del porfirismo, de Francia”.⁴⁶

Entonces cómo se pretendería esperar que el lector se involucre con el quehacer teatral, si el autor mismo le echa en cara su ignorancia, su falta de educación y su vida completa por no haber crecido en un ambiente privilegiado, como es el caso del propio Usigli. Aunado a esto, se encuentra la resistencia del público mexicano a involucrarse no sólo en el teatro, también en su propia historia, en su política y en los temas que lo afectan dentro de la sociedad.

Es así como el escritor de teatro debe poseer una preparación previa:

[...] ser poeta y mercader a la vez, y poseer una técnica, imitar al teatro en su falta de escrúpulos, sacrificarse a la expresión exacta, a la pasión duradera, a la fascinación eterna. Pero sólo la técnica le permitirá ser fiel a ellas. Abordar el teatro sin una técnica es como querer nadar por primera vez, atado de brazos y piernas, en la mitad del mar.⁴⁷

⁴⁵ Rodolfo Usigli, “Tres comedias y una pieza a tientas”, p. 281.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 291.

⁴⁷ Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, p. 35.

Así el dramaturgo debería —al igual que los actores y directores— tener una formación que le permita identificar los hilos necesarios para llevar al público a la fascinación y a la emoción, el primer error que puede cometer es menospreciar su capacidad de sentir y de pensar. Sin embargo, el peso del quehacer teatral, como mencionaba anteriormente, no debe recaer en una sola de sus partes, así como el escritor de teatro debe prepararse y enfocar su trabajo a crear un impacto, el lector no puede permanecer inerte ante la expresión artística. Él también debe salir de su sopor y dialogar activamente con la obra, con el tema, con el escritor, con los actores; debe permitirse sentir el dolor o la alegría ajena y reflexionar críticamente lo que se le presenta al frente.

Por ello, para Usigli es inadmisibles asistir al teatro buscando simple entretenimiento y mirando de lejos aquello que se le presenta. El autor quiere que el mexicano se involucre por completo para poder establecer un diálogo crítico, reflexivo y, al mismo tiempo, formativo, pues la intención de que los temas abordados correspondan al espacio de vivencia del mexicano es que con éstos se lleve lecciones sobre sí mismo y la sociedad que lo rodea.

Luchar contra esa reticencia del mexicano a tomar distancia de todo lo que lo rodea:

El mexicano [...] que vive en un estado permanente de fuga, lo mismo en su trabajo que fuera de él⁴⁸. Se ha habituado, por su mismo complejo de inferioridad, a inmunizarse contra toda fascinación. [...] Teme a la fascinación como teme la expresión exacta y la pasión continua; se sentiría inferior, permitiendo a una fascinación absorberlo por entero.⁴⁹

Y precisamente este mal contagia al escritor, como Usigli señala: “El mal del escritor no es, en suma, sino el mal mexicano de aislamiento, de invertebración y de fuga de la realidad patente en todas nuestras clases”⁵⁰. Es decir, Usigli encuentra que la

⁴⁸ Resulta interesante esta serie de ideas de Usigli, que se suman al intento de diversos pensadores del siglo XX para responder qué significa ser mexicano. Guillermo Schmidhuber señala: “Las indagaciones de Usigli sobre el carácter del mexicano son muy agudas, pero al estar desperdigadas en sus numerosos prólogos y epílogos, no han recibido la atención otorgada a los estudios de Samuel Ramos, Leopoldo Zea y Octavio Paz”. “Comentario final” en *Rodolfo Usigli, ensayista, poeta y dramaturgo* en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consultado en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rodolfo-usigli-ensayista-poeta-narrador-y-dramaturgo-0/html/8691abf4-6e2e-4b14-9cb9-adb4accc4309_12.html#i_0_

⁴⁹ Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, pp. 23-24.

⁵⁰ Rodolfo Usigli, “Una comedia shaviana. *Noche de estío*”, p. 336.

indiferencia del mexicano incide no sólo en su vida social, sino también en su vida cultural y artística, al creer ciegamente en aquello que se le presenta, exactamente como ocurre con la Historia oficial, la cual da la impresión de que le resulta más sencillo aceptar las bases de nación que ésta ha construido, en lugar de cuestionarse a sí mismo sobre su propia realidad y sobre la veracidad de aquello que le cuentan.

Ante dicha resistencia del mexicano, Usigli considera al teatro como una de las expresiones artísticas más afectadas, pues:

De aquí que el único teatro susceptible de éxito entre nosotros, sería aquel que pudiera presenciarse por el ojo de una cerradura. Así presencia el mexicano la vida de sus vecinos, de sus amigos, de sus caudillos políticos, con una pasiva curiosidad. La crítica al presenciaria; pero nunca piensa que esa vida que espía es, en realidad, la suya propia: que es criticable en él mismo lo que él critica en su vecino, y que es criticado también por su vecino.⁵¹

Es por eso que el escritor debe desarrollar, dentro de su labor, la habilidad de saber elegir cuáles son los temas en los que se verá reflejado el lector. Por ello, los temas abordados en las *Coronas* retoman un punto bastante particular y personal dentro de la historia y cosmovisión del mexicano: el inicio y caída del Segundo Imperio, la Conquista y la Evangelización; dentro de ellos se encuentran temas como la muerte, el sacrificio, la historia, la conformación de una nación, la dualidad mentira/verdad y la locura, que permiten al lector ver desde otra perspectiva estos momentos históricos, para cuestionarse no sólo el pasado, sino también su presente.

Pero de la misma manera en que el escritor debe estar atento a una técnica, el público —el mexicano— también debe salir de esa indiferencia en la que se mantiene, pues si el dramaturgo debe tener la audacia de esbozar una crítica en su obra y abordar temáticas cercanas por medio del uso de las palabras y el arte; el lector, durante y después de la obra, debe dejarse llevar por las pasiones que presencia, analizar la temática y cómo ésta se encuentra dialogando abiertamente con su propia realidad.

De este modo, el dramaturgo y el lector podrían entablar un diálogo fructífero en el que la obra de arte pueda cimentarse frente a un público nacional y que tenga

⁵¹ Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, p. 24.

la capacidad de traspasar las fronteras de un territorio, mostrando que la experiencia de aquello que aqueja al mexicano, bien podría ser experimentado por personas de otras nacionalidades y que no necesariamente compartieran el contexto particular de México, como Domingo Adame señala:

Para él [Usigli], entre más local fuera la temática o la anécdota, mayor sentido de universalidad alcanzaría, siempre y cuando ese teatro tuviera la fuerza y calidad formal para sostenerse a sí mismo. Esta calidad formal se convirtió en su obsesión, de ahí su acercamiento [...] con Georges Bernard Shaw; pero también con Ibsen, Strindberg y sobre todo con Pirandello, de quienes recibió la influencia conceptual y estructural.⁵²

Es decir, que en la medida que los temas nacionales son abordados desde un sentido humano y local tienden a la universalidad⁵³, de manera que sin importar en dónde se lean o se presencien las obras, éstas puedan ser comprendidas por cualquier lector aunque el contexto, como en el caso de las *Coronas*, no les sea tan cercano. El propio Usigli lo aclara:

Corresponde a la definición de lo universal que hace Eliot. Es universal —lo dice en el ensayo sobre Virgilio— es universal el poeta que en su propia lengua logra cubrir todo su territorio. Y al cubrir todo su territorio pasa a otros. [*El Gesticulador*] cubre la totalidad de lo mexicano y por esa razón alcanza a lo universal.⁵⁴

Si bien en la cita anterior, Usigli se refiere solamente al caso de *El gesticulador*, su pensamiento es extensible a toda su obra, pues en cada una de sus piezas intentó abarcar todo el abanico de posibilidades no sólo dramáticas, sino también temáticas que observa dentro de la realidad política, histórica y social de México. Con las *Coronas* y puntualmente con *Corona de sombra*, el autor muestra cómo el pasado influye vivamente en el presente y que cualquier suceso histórico puede ser una tragedia, aunque la historia no siempre tenga la libertad de representarla como tal.

⁵² Domingo Adame, *op. cit.*, p. 31.

⁵³ Es decir que Usigli no aspiraba únicamente a escribir teatro mexicano que se quedara en México, sino que éste fuera conocido en otras partes del mundo. Ejemplo son las traducciones que él mismo revisaba sobre sus propias obras, como la traducción de *Corona de sombra* que le dejaría a George Bernard Shaw en su segunda visita, para recibir la opinión del dramaturgo irlandés. O las traducciones a distintos idiomas de *El gesticulador*.

⁵⁴ Rodolfo Usigli en Robert Raymond Rodríguez, *La fantasía como técnica dramática en la obra seleccionada de Rodolfo Usigli*, [tesis de doctorado], The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 1974, p. 26.

Otro ejemplo presente en la obra de Usigli sobre cómo los temas locales tienden a lo universal es el de la apariencia, de cómo el mexicano tiende a aparentar y manipular la verdad, o crea una nueva, que de tanto repetirse logra convencerse a sí mismo y a los otros sobre su autenticidad, presente tanto en *El gesticulador* como en las *Coronas*.

Dicho tema propuesto desde *El gesticulador* influyó en el ambiente cultural de México de la primera mitad del siglo XX, que Octavio Paz lo abordó en el ensayo “Máscaras mexicanas”, donde se apoya precisamente en la obra antes mencionada de Usigli, así es como Paz apunta:

Nuestras mentiras reflejan, simultáneamente, nuestras carencias y nuestros apetitos, lo que no somos y lo que deseamos ser. Simulando, nos acercamos a nuestro modelo y a veces el gesticulador, como ha visto con hondura Usigli, se funde con sus gestos, los hace auténticos.⁵⁵

Es decir, si el mexicano vive la farsa de manera tan vívida en el plano real, ¿cómo lograr que en el plano teatral se despoje de esta máscara? La respuesta nos lleva nuevamente al quehacer del dramaturgo, a su habilidad en el manejo del lenguaje y en su capacidad de poder fascinar a su público en cada obra, como señalé con anterioridad. El propio Usigli lo comenta:

La técnica dramática, como el sentido de penetración en los problemas del hombre, son fruto de una experiencia humana y social. [...] Vivir sinceramente, leer con buen sentido, aparte de místicos dones naturales, hacen al dramaturgo duradero después de los treinta años.⁵⁶

Y aseverando en otra parte del mismo prólogo: “[...] en mi experiencia de profesor inútil he aprendido que la verdad sólo es transmisible cuando los demás están predispuestos a entenderla y aceptarla —sentirla, mejor”⁵⁷. Pero además de esto, más allá de la técnica o de la capacidad para utilizar las palabras, resulta menester la creación de buenos diálogos, estos deben contener las ideas que el autor quiere transmitir, su postura, pero desde la voz del personaje, porque “en el teatro no puede haber buena ideología sin buen teatro”⁵⁸, por lo menos, me atrevo a decir,

⁵⁵ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 3ª. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 44.

⁵⁶ Rodolfo Usigli, “Tres comedias y una pieza a tientas”, p. 297.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 281.

⁵⁸ Rodolfo Usigli, “Una comedia Shaviana. Noche de estío”, p. 306.

correr el riesgo de plasmar una visión del mundo susceptible de ser discutida con y por el lector.

El riesgo que corrió Usigli estuvo en su postura política y social, al tomar en *El gesticulador* la Revolución mexicana de 1910, crítica con severidad un tema que en 1938 era delicado, por su cercanía histórica y porque forma parte del proyecto de un país que apenas en el siglo XX comenzaba su construcción, es decir, el dramaturgo se enfrenta a una revolución institucionalizada que, al verse expuesta, influyó duramente en la posición de Usigli dentro del ambiente cultural de México⁵⁹, pues en el caso de *El gesticulador* se expone cómo los hombres convertidos en figuras importantes dentro del gobierno y bajo el estandarte de la Revolución — César Rubio en la obra—, se aprovechan de las circunstancias para ver por su bienestar particular y no por el bien social. En un prólogo, Usigli asevera:

Los hombres se resisten aún a aceptar las cómodas soluciones biológicas a los grandes hechos universales. Luchan por la gloria de atribuirse el parto de la revolución, sin comprender —porque no quieren— que las revoluciones son las hijas degeneradas y desheredadas de las dinastías duraderas y de los gobiernos tiránicos.⁶⁰

Lo anterior contrario a la imagen de democracia que caracteriza la imagen de las instituciones gubernamentales desde el siglo XX hasta la fecha. Otro aspecto importante dentro de aquel proyecto de nación radica en la historia, la cual es oficializada de acuerdo con los intereses de quienes se encuentran en las esferas de poder, por lo tanto, la crítica que Usigli imprime en las *Coronas* abarcan esta consideración de orden histórico.

Así la diferencia entre las *Coronas* con *El gesticulador* se encuentra en el uso de personajes con un referente histórico verdadero y ya no ficticio. En *Corona de*

⁵⁹ Si bien es cierto que las obras de Usigli fueron publicadas y con varios intentos de montaje, también es cierto que la crítica hacia él era bastante dura. El dramaturgo, hasta cierto punto, fue una figura incómoda en su época, al decir y defender sus ideas sobre aquello que lo rodeaba, tanto para otros intelectuales como para el gobierno, generándole enemistades en distintos ámbitos. Uno de los factores que más peso tuvo fue la falta de reconocimiento inmediato sobre su obra, lo que le impedía vivir del ejercicio artístico y lo llevaba a desarrollar actividades que le impedían dedicarse de tiempo completo a la creación. Lo anterior puede dimensionarse con las palabras que George Bernard Shaw le escribe después de leer *Corona de sombra*: “México puede matarlo a usted de hambre, pero no puede negar su genio”. En Rodolfo Usigli, “Dos conversaciones con George Bernard Shaw” en *Corona de sombra*, Cuadernos americanos, México, 1947, p. 246.

⁶⁰ Rodolfo Usigli, “Una comedia Shaviana. *Noche de estío*”, pp. 309-310.

sombra se aborda el tema del Segundo Imperio, donde los personajes principales son Carlota y a Maximiliano de Habsburgo; posteriormente se encuentra *Corona de fuego*, la cual se sitúa en la época de la Conquista y en el último enfrentamiento entre Hernán Cortés y Cuauhtémoc; finalmente está *Corona de luz*, ubicada en la Colonia, abordando el tema de la evangelización y cuyos personajes incluyen a Fray Juan de Zumárraga, Carlos I de España, los frailes más relevantes durante dicha evangelización e, inclusive, la evocación de la Virgen de Guadalupe.

En el caso de mi investigación, como ya lo he mencionado al inicio, me centraré en el análisis de *Corona de sombra*, donde se observa la concepción que tiene el dramaturgo sobre lo que él considera es el verdadero punto de la historia donde se gesta la independencia nacional y los mitos con bases endebles que ha construido la historia oficial.

Abordar estos temas implicó para Usigli un riesgo, como comento anteriormente, en distintas facetas, pero él mismo resalta: “[...] el artista que no corre el riesgo no es artista, y tener el valor de equivocarse es superior a menudo al valor que requiere tener razón”⁶¹ y él, sin duda, los corrió debido al rigor con el que concibió su proyecto para la formación de un teatro mexicano y la firmeza de sus ideales sobre cómo éste debía ser escrito, lo cual probablemente impidió, como señala Leñero, a que hoy en día se hable de una “gran Escuela de la Dramaturgia Nacional”⁶².

Pese a ello, resulta innegable su aportación al teatro en México, pues si bien la generación de dramaturgos posteriores no continuó al pie de la letra con su visión, Usigli abrió el panorama y el camino para que el resto de dramaturgos pudieran apostar por sus propias inquietudes dentro de la poesía dramática.

⁶¹ Rodolfo Usigli, “Tres comedias y una pieza a tientas”, p. 296.

⁶² Dice Vicente Leñero: “Si sus inmediatos contemporáneos hubieran estado a la altura del reto, si Usigli no se hubiera cerrado tanto en sí mismo luego de sentirse traicionado por sus discípulos, los historiadores estarían hablando hoy de la gran Escuela de la Dramaturgia Nacional, comparable a la que se creó con los muralistas de la plástica, con los músicos de las partituras sinfónicas, con los narradores de la Revolución mexicana, con el gran movimiento de los coreógrafos de danza”. *Escribir sobre teatro*, p. 174.

1.2 La función de los prólogos en la obra de Usigli: el caso de las *Coronas*

Al estudiar cualquiera de las obras dramáticas de Rodolfo Usigli resulta inevitable la lectura de los textos que fueron pensados y escritos para acompañar a dichas piezas, al ser esta particularidad una característica propia de la dramaturgia usigliana y que no cumple sólo con una función de simple acompañamiento o presentación de la obra.

Inclusive el análisis de estos prólogos, notas y epílogos —*paratextos*, como los llama Genette⁶³—, abren un panorama distinto y profundo en la lectura de las obras dramáticas, pues Usigli presenta de primera mano ideas y decisiones artísticas que no caben dentro de los textos dramáticos. Por ello, es imprescindible la lectura de los prólogos en compañía de la obra, pues es a partir de estos escritos en prosa que el lector puede comprender y extender el diálogo de la pieza artística.

En el presente apartado abordaré las características de dichos prólogos, ahondaré en las intenciones de Usigli al momento de escribirlos y cómo funcionan dentro de *Corona de sombra*, no sólo el que la acompaña sino cómo todos los prólogos se interrelacionan, de manera que en el siguiente capítulo que corresponde al análisis de la obra se pueda comprender la interacción entre ambos textos.

También considero que aunque cada prólogo acompañe a una obra, en particular dentro de la trilogía, el análisis de los cuatro permite observar la evolución de los conceptos principales que conforman la poética antihistórica de Usigli, donde el dramaturgo puede continuar el desarrollo de sus conceptos, profundizarlo y matizarlos, lo que al final construye parte de la unidad de la trilogía.

Una de las primeras observaciones que puedo hacer sobre estos paratextos es que no siempre son llamados “prólogos”, ni se encuentran en todas las ocasiones antes de la obra; sin embargo, en este trabajo los llamaré “prólogos” de forma indistinta, pues en ellos se observan una serie de características que Porqueras Mayo señala dentro de su propuesta de estudiar a los prólogos como un género literario⁶⁴ y la cuál profundizaré más adelante.

⁶³ Para referirse a los prólogos, Genette utiliza específicamente el término: “prefacio”.

⁶⁴ Cf. Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario*, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Madrid, 1957.

Generalmente podría considerarse a los prólogos como un agregado que no aporta mayor significación dentro de la obra literaria, porque se concibe a éstos como una mera presentación al texto que acompañan, sobre todo si se encuentra escrito por una persona distinta al autor, variando su importancia dependiendo del prologuista: si es un especialista en la obra o si es un escritor igual de importante que el autor de la obra presentada, por ejemplo.

Pese a ello, si dichos prólogos han sido escritos por el propio autor de la obra a la que precede, bien pueden y deben considerarse dentro del análisis de ésta, pues su presencia indica la necesidad del autor por extender su obra artística, que bien puede aportar nuevos significados y ayudar al lector con ideas complementarias que le den una visión distinta ante la obra.

Genette comenta que la presencia de paratextos no debe pasar desapercibida en tanto que cumplen determinadas funciones importantes para el autor respecto a su obra:

[...] el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no [...] no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodea y lo prolonga precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación [...].⁶⁵

No obstante, en el caso de Usigli, considero que los prólogos sí deberían considerarse como una extensión significativa del texto, en tanto que son escritos por el propio autor y no únicamente le dan presencia al texto que acompañan, sino que amplifican el panorama de la obra en una construcción igualmente artística.

Porqueras Mayo propone que los prólogos deben considerarse como un género literario, pues en aquellos escritos por los mismos autores de las obras que acompañan, es posible distinguir una serie de estructuras, características y funcionalidades genéricas que se asemejan a la construcción de un texto artístico. Si bien los prólogos pueden ser escritos por cualquier otra persona, como he mencionado en líneas anteriores, para que entren dentro de esta categoría de género literario, resulta menester que sean escritos por el autor de la misma obra a

⁶⁵ Gérard Genette, *Umbrales*, Siglo XXI, México, 2001, p. 7.

la que acompañan, ya que únicamente así forman parte de la poética de la obra al proporcionar un espacio para expresar aquello que, por alguna razón, el escritor consideró no era pertinente su configuración dentro de la pieza artística.

Es así como Porqueras Mayo identifica como las principales características de este género literario: el carácter introductorio, su brevedad, la defensa de la obra que acompañan, la alabanza y la presentación⁶⁶. Cabe aclarar que como todos los géneros literarios, esas características tienen la finalidad de proporcionar etiquetas que le permiten al lector comprender la naturaleza estructural de los textos ante los que se enfrenta y deja parcialmente de lado las particularidades de cada escrito que deberán ser retomadas a la hora de su análisis.

En el caso de Usigli, como lo mencionaba con anterioridad, no siempre escribió o dispuso bajo la etiqueta de *prólogos* aquellos textos de acompañamiento para sus obras dramáticas, a pesar de estas diferencias, sus características e intenciones son exactamente como las entiende Porqueras Mayo dentro de su propuesta.

Dentro de la trilogía de las *Coronas* de Usigli, cada pieza se encuentra acompañada por textos que por su extensión —contraviniendo a la “brevedad” que observa Porqueras Mayo— y su nivel de reflexión bien podrían alcanzar la categoría de ensayos, pero no llegan a serlo por la imperante particularidad de que funcionan y significan a partir de la obra de teatro a la que rodean.

Así *Corona de sombra* se encuentra acompañada por el texto titulado “Prólogo después de la obra”, el cual en la primera edición⁶⁷ se encuentra ubicado justo después de la obra, mostrando una contradicción dentro del significado: el prólogo que debería ir antes de la obra, pero que se coloca precisamente después y que además se niega a ser llamado epílogo⁶⁸.

En *Corona de fuego* el texto que la acompaña se titula: “Notas a *Corona de fuego*” y se encuentra ubicado después de la obra; mientras *Corona de luz* contiene

⁶⁶ Cf. Alberto Porqueras Mayo, *op. cit.*

⁶⁷ Me refiero a la de Cuadernos Americanos.

⁶⁸ Como observación, en la edición de las *Coronas* de editorial Porrúa, se le cambia el nombre a “Prólogo a *Corona de sombra*”, en tanto que en la edición de *Obras completas* del Fondo de Cultura Económica conserva el título original.

un “Primer prólogo” y un “Segundo prólogo. Ante la historia”, ambos colocados de manera consecutiva antes del drama.

En todos los casos, estos prólogos son escritos después de la fecha de término de sus obras, el prólogo de *Corona de sombra* se encuentra fechado entre el 27 y 29 de septiembre de 1943, el mismo año que la obra pero por la explicación que Usigli expone, se sugiere que su escritura es posterior a la pieza; el de *Corona de fuego* se encuentra fechado el 20 de octubre de 1961, mientras que la obra es concluida en 1960; y los prólogos de *Corona de luz* se encuentran fechados el 5 de mayo y el 2 de octubre de 1964 respectivamente, un año después de terminada la obra.

Las razones que llevaron al dramaturgo mexicano a escribir este tipo de textos en cada una de sus obras teatrales podría albergar su base en seguir el ejemplo de George Bernard Shaw, dramaturgo que Usigli admira y quien también escribe prólogos en sus obras por publicar.

Sin embargo, la motivación del dramaturgo irlandés dista mucho de las del propio Usigli, pues señala:

Shaw, como lo decía él mismo, escribía sus gigantescos prólogos con fines claramente comerciales: la comedia se vendía más pronto y en mayor cantidad que la comedia a secas. La comedia vista en el teatro hace superflua su lectura para un gran porcentaje de espectadores. El prólogo, invisible e inaudible en la escena salvo por alusiones a la idea central, al antecedente histórico o anecdótico, al acontecimiento social, es un cebo interesante para un gran porcentaje letrado y lector del público, que no siempre va al teatro.⁶⁹

Pese a que Usigli acepta que: “[...] algunos de mis prólogos han ayudado tangencialmente a la venta de los libros...”⁷⁰, como ocurría con George Bernard Shaw, resulta cuestionable en la obra de Rodolfo Usigli esa intención comercial como su interés exclusivo, al tener en cuenta el limitado interés de las editoriales mexicanas actuales por la publicación de sus obras, considerando que éstas no se encuentran publicadas en ediciones independientes, sino que conforman parte de

⁶⁹ Rodolfo Usigli, “*Las madres* (o *Las madres y los hijos*). Prólogo o de la inutilidad de los prólogos” en *Teatro completo*, vol. III, p. 774.

⁷⁰ *Idem*.

una recopilación en dos volúmenes y parte del tercero titulados *Teatro completo*⁷¹, editado por el Fondo de Cultura Económica⁷²; todos los prólogos, notas y epílogos se encuentran ordenados cronológicamente en la segunda parte del tercer tomo⁷³.

Centrándome únicamente en los paratextos de las *Coronas*, por ser en éstos donde Usigli establece su poética antihistórica, encuentro las siguientes razones que permiten comprender su naturaleza y la intención del autor al momento de escribirlas. La primera corresponde, como señala Porqueras Mayo, con la intención de defender la obra a la que hace referencia. En la obra usigliana es conocida la polémica en la que varios de sus textos se vieron involucrados, además de la crítica mordaz que recibió por parte de sus detractores, debido a los temas y propuestas en los que el dramaturgo trabajó.

Da la impresión de que muchos de sus contemporáneos no alcanzaron a comprender y visualizar lo que quería lograr el dramaturgo con su teatro, y algunos de ellos emitieron críticas desfavorables contra sus obras, razón que lleva a Usigli a utilizar sus prólogos como ese medio de defensa que observa Porqueras Mayo. Un ejemplo bien puede ser el siguiente, el cual corresponde a un comentario sobre *Corona de sombra*, donde se señala:

La obra pertenece al buen teatro, aunque tal vez resulte demasiado ambiciosa para ser captada en una sola noche. La fluidez de las transiciones y el artificio de un narrador ayudan a la unidad; pero el lapso de tiempo es muy largo, la psicología de

⁷¹ Vale la pena señalar que los cinco volúmenes de *Teatro completo* no son ediciones que se reimpriman inmediatamente después de agotadas, ejemplo de ello es que el volumen I se encuentra totalmente agotado, el volumen II sólo ha tenido dos impresiones —la de 1963 y la de 1997— o el hecho de que incluso el volumen V —el último en ser publicado— escasamente puede encontrarse en las librerías. También debo anotar que a la fecha de esta investigación, la colección de la obra completa de Usigli se encuentra inconclusa, faltando todavía reunir su prosa, su lírica y su colección epistolar. Es destacable la labor de Ramón Layera, quien dentro de la edición de su libro *Rodolfo Usigli. Itinerario del intelectual y artista dramático*, incluye un cuento, una recopilación de frases hechas por el autor y algunos de sus textos epistolares, sin embargo, el investigador señala que todavía hay bastantes escritos inéditos a la espera de salir a la luz en el archivo personal de Usigli, el cual se encuentra en la colección especial Walter Havinghursts de la Universidad de Miami en Oxford, Ohio, EUA, desde 1995. En este punto, no puedo dejar de observar el hecho de que el archivo de Usigli se encuentre en otro país, ante la falta de interés ya habitual del gobierno mexicano por preservarlo.

⁷² Las únicas obras de Usigli que tienen una edición propia en México y que circulan actualmente en las librerías son: *El gesticulador* editado por Cátedra, *Ensayo de un crimen* en Editorial Debolsillo y las *Coronas* en Editorial Porrúa y la cual forma parte de la colección “Sepan cuantos...”.

⁷³ Sin embargo, resulta interesante observar que en esta edición, los prólogos, epílogos y notas de cada obra se encuentran reunidos en un volumen aparte, decisión que todavía alcanzó a tomar Usigli antes de su muerte, lo cual llama la atención por la falta de los dos prólogos de *Corona de luz*, pero sí se encuentra el de *¡Buenos días, señor presidente!*, que fue su última obra dramática.

los personajes muy sutil y el problema político muy complejo para lograr una completa visión del tema en el corto espacio que da una pieza teatral.⁷⁴

Ante esta clase de crítica, no sólo el autor tendría una necesidad de defender las decisiones artísticas que ha tomado, sino también de recurrir a una intención explicativa, al asumir que una crítica negativa podría tener su origen en la incomprensión de aquello que trata de representar dentro de la obra, además de dar cuenta del proyecto teatral que Usigli tenía respecto al estudio arduo del teatro, por ello él mismo apunta:

Sé también que para el estudioso de la literatura dramática mexicana constituyen una fuente de información fidedigna por cuanto su autor —que ha tenido la satisfacción inmensa de sentir en vida que se le considera indiscutible desde el punto de vista de la sinceridad y la honradez, aunque discutible desde todos los demás— ha sido testigo y actor de abundantes sucesos del teatro mexicano.⁷⁵

Y no se encontraba equivocado, muchos de sus prólogos no se centran exclusivamente a la introducción, presentación y/o defensa de su obra, sino que proporcionan un amplio panorama no sólo sobre la dramaturgia nacional del siglo XX, sino de cuestiones políticas, históricas, sociales y personales que Usigli vivió y fue testigo, como bien observa Carolyn Peterson de Valero:

Los prólogos y epílogos a las obras dramáticas de Rodolfo Usigli —tan famosos, tan interesantes y tan criticados— suelen tener un triple propósito: primero, hacer comentarios sobre los problemas sociales que considera la obra teatral; segundo, explicar antecedentes, contenido y destino de cada pieza; y tercero, permitir que el lector sepa algo sobre la vida personal del autor. La mayoría de sus ensayos están salpicados de anécdotas y explicaciones autobiográficas, seleccionadas por Usigli según las circunstancias, necesidades y temas de cada obra. Por lo tanto, una lectura cuidadosa de ellos nos permite conocer gran parte de su vida, desde la infancia hasta la madurez.⁷⁶

Para la investigadora, el que Usigli dé a conocer parte de su vida en los prólogos permite comprender la motivación de sus obras y el porqué del pensamiento del autor. No obstante, considero que los propósitos del dramaturgo no se limitan sólo

⁷⁴ John B. Nomland, *op. cit.*, p. 231.

⁷⁵ Rodolfo Usigli, “*Las madres* (o *Las madres y los hijos*). Prólogo o de la inutilidad de los prólogos”, pp. 774-775.

⁷⁶ Carolyn Peterson de Valero, *Rodolfo Usigli, el hombre y su teatro* [tesis de doctorado], Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1968, p. 1.

a estos tres aspectos, sino que los prólogos abarcan otros tantos que no han sido considerados del todo.

Uno de ellos es el que Usigli utilice sus prólogos para guiar la lectura de sus obras, no sólo limitarse a una explicación sobre “los antecedentes, el contenido y el destino” de los que habla Peterson de Valero, sino la búsqueda de que el lector comprenda la visión artística del autor, el trasfondo temático y la importancia de su aportación al teatro nacional, lo cual concuerda con las funciones que Genette observa en lo que él llama prefacios autorales, es decir, en los prólogos escritos por el mismo autor de la obra:

El prefacio autoral asertivo original [...] tiene por función cardinal la de asegurar al texto una buena lectura. Esta fórmula simplista es más compleja de lo que puede parecer, puesto que se deja analizar en dos acciones, de las cuales la primera condiciona, sin garantizarla, la segunda, como una condición necesaria y no suficiente: 1. obtener una lectura, y 2. obtener que esta lectura sea buena.⁷⁷

Así pues, por ejemplo, en *Corona de sombra* Usigli se permite establecer y justificar las licencias tomadas respecto a la historia oficial sobre el Segundo Imperio, además de introducir por primera vez el adjetivo *antihistórico*, al marcar un cambio en el uso que se había hecho de la historia dentro de la literatura hasta entonces y que sienta las bases para las dos *Coronas* siguientes.

De este modo, el dramaturgo no quiere que el lector pase por alto dicho término por ser el eje alrededor del cual se escribe la trilogía y el cual emplea en el subtítulo de cada obra: en *Corona de sombra* es “Pieza antihistórica en tres actos y once escenas”; en *Corona de fuego*, “Primer esquema para una tragedia antihistórica americana”; y en *Corona de luz*, “Comedia antihistórica en tres actos”.

Con la explicación inicial en el prólogo de *Corona de sombra*, Usigli ya no tiene la necesidad de repetirla en el resto de las obras, lo que le permite escribir sobre los intereses particulares que tiene sobre cada una de ellas y el papel que éstas desempeñan dentro de su poética antihistórica, es decir que incluso los prólogos se encuentran contruidos desde una percepción de unidad, justamente como señala Porqueras Mayo: “A veces, motivos expuestos en un prólogo anterior

⁷⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 168.

eximen o simplifican la redacción de otros siguientes. Con ello se percibe una línea de continuidad y ligazón dentro del género prólogo”⁷⁸.

Es decir, Usigli se toma la libertad de preparar al lector para un entendimiento global de la trilogía, donde dentro del proyecto artístico se considera también a los prólogos, que no surgen necesariamente después de la escritura de la pieza dramática, sino que forman parte desde un inicio del acto de creación, así como de la lectura que el propio autor hace de su propia obra, como Domingo Adame apunta:

Los ensayos lo ponen frente a su propia producción y el dramaturgo se convierte en crítico y exegeta de sí mismo. En ellos suele hablar del mundo que lo impele a la creación, que lo sitúa delante de su material dramático y con los instrumentos de la creación, de modo que pueda lograr la forma más ajustada a sus fines: la perfección vital de la poesía dramática.⁷⁹

La parte final de la cita es clave, ya que el proyecto de teatro nacional de Usigli aspira precisamente a la perfección, debido a que el dramaturgo no sólo se encuentra en la construcción de sus piezas artísticas, sino que pretende que sea parte de la formación de las nuevas generaciones de dramaturgos y, al mismo tiempo, como señala Domingo Adame, los prólogos constituyen parte de su proceso creativo que le permite ser su primer crítico, además, las explicaciones sobre sus obras tienen un primer lector que resulta ser Usigli mismo.

Otro de los tópicos que el dramaturgo desarrolla ampliamente en el primer prólogo y que será un tema recurrente en el resto de ellos en las *Coronas* es sobre la principal característica de la poética antihistórica: la importancia de la imaginación como elemento fundamental dentro de la composición artística, pues Usigli considera que a partir de ella es que el escritor puede llevar al teatro algún suceso histórico.

Por ello la imaginación es una herramienta del dramaturgo para llevar a un lenguaje teatral la historia, mas no un recurso de desconocimiento histórico, es decir, tanto en el prólogo a *Corona de sombra*, como en el de *Corona de fuego* y *Corona de luz*, dedica amplios apartados para exponer los datos históricos de cada

⁷⁸ Alberto Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 97.

⁷⁹ Domingo Adame (coord.), Elka Fediuk y Octavio Rivera, *Teorías y críticas del teatro en la perspectiva de la complejidad*, Universidad Veracruzana, México, 2008, p. 125.

uno de los momentos que retoma, al incluir fechas y lugares que explica y justifica si se ha valido de algún anacronismo dentro de la obra. Así mismo desarrolla la interpretación que él le da a cada hecho y la influencia que considera ha tenido en el presente de los mexicanos, estableciendo otra de las características de lo antihistórico que es la crítica hacia la historia oficial de México.

De este modo, al ir la imaginación de la mano del concepto de lo “antihistórico” para que la historia pueda teatralizarse sin dejar de lado la visión artística, es que Usigli señala: “Cuando la historia cojea, o no conviene a sus intereses, los autores apelan a las muletas de la imaginación; cuando la imaginación cojea o se acobarda, los autores apelan a las muletas de la historia”⁸⁰, es decir, que al final el autor declara que el contenido de su obra no pretende ser un libro de historia sino un texto literario y, como tal, todas las elecciones en cuestión de trama obedecen únicamente a la mirada estética del autor.

De este modo, Usigli se permite justificar y aclarar los desvíos que ha cometido respecto con la historia oficial; ocurre más en *Corona de sombra*, pero también en *Corona de luz*, la diferencia es que en la primera, las fechas y lugares señalados se incluyen dentro del corpus de la obra, en tanto en el caso de la segunda, el dramaturgo sí se vale de los prólogos para anotar puntualmente las fechas y lugares históricos, así como la explicación de aquellas que ha cambiado por no ayudarle el referente original al desarrollo del texto dramático.

Lo anterior da muy bien cuenta de lo que Porqueras Mayo apunta:

El autor se da cuenta de que el prólogo es un género lleno de estímulos creacionales, algo que él “tiene que hacer”. Existen, en efecto, unas estructuras tradicionales, pero él tiene que rellenarlas y vigorizarlas. Se encuentra, pues, en una postura trabajosa. Cabe el documentarse y ayudarse por lo que han hecho otros prologuistas. Algo parecido a lo que ocurre con los novelistas o poetas que aprovechan unas posiciones de sus predecesores para justificar una línea de conducta literaria o, a veces, aspectos o ideas de sus obras.⁸¹

Pese a lo dicho por Porqueras Mayo, Usigli rompe con una de las características principales que el teórico identifica en el género del prólogo, que es el de la brevedad, pues al no presentar únicamente su obra y abrir paso a la lectura de ella,

⁸⁰ Rodolfo Usigli, “Prólogo a *Corona de sombra*” en *Teatro completo*, vol. III, p. 623.

⁸¹ Alberto Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 96.

el dramaturgo se toma el tiempo para aclarar cada uno de los aspectos de su interés en los prólogos, pudiéndose medir superficialmente en la extensión de estos, donde el más corto corresponde al prólogo de *Corona de sombra*, con una extensión de 20 páginas, siguiendo el de *Corona de fuego* con 29 hojas —considerando en ambos la edición de *Teatro completo* del Fondo de Cultura Económica—, y finalmente el de *Corona de luz* con una extensión de 104 páginas entre los dos prólogos en la edición individual, también de la editorial Fondo de Cultura⁸².

Es así como por cada obra dramática, Usigli escribe casi pequeños tratados de composición, dejando ejemplo y nota de lo que ha hecho, además de las intenciones que ha perseguido en cada obra, para que el lector y todo aquel que aspire al estudio del teatro e, inclusive, al de la historia, pueda obtener el cúmulo de datos que ofrece, pues:

El ‘creador’ puede ser considerado también como tal, cuando, en una ocasión determinada, repite un momento feliz de sus obras anteriores. En esta repetición puede verse una continuidad y fidelidad a su actitud personal en el desarrollo de un género⁸³.

Es decir, los prólogos de Usigli, además de las características que he señalado a lo largo de este apartado, forman también parte de la intención didáctica del dramaturgo, al establecer con ellos los parámetros que él considera fundamentales para el desarrollo del teatro nacional. En este punto, cabe entonces preguntar cuál es la necesidad explicativa de Usigli y por qué dar cuenta de todos estos aspectos que deberían explicarse dentro de la obra misma a la que prologan.

El dramaturgo contempla dichos cuestionamientos y los expresa brevemente en el prólogo a su obra *Las madres* y en el que expresa: “Una de mis ‘Voces’ juveniles revolotea en mi cabeza: ‘¿Por qué este afán del hombre por explicarse? ¿Es que no puede hacerse entender?’ Y el artista es precisamente el único ser humano que puede hacerse entender sin explicarse”⁸⁴.

Sin embargo, a pesar de dicha reflexión y ante la introspección de si el tiempo que ha utilizado prologando, no habría sido mejor emplearlo en la escritura de más

⁸² Cf. Rodolfo Usigli, *Corona de luz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

⁸³ Alberto Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 96.

⁸⁴ Rodolfo Usigli, “*Las madres* (o *Las madres y los hijos*). Prólogo o de la inutilidad de los prólogos”, p. 773.

y mejores obras, que cumplan las expectativas que tiene de sí mismo, concluye y acepta que cada prólogo le sirve de herramienta en su proceso creador⁸⁵, es decir, no necesariamente escribe todos sus prólogos después de concluida la pieza artística, sino que también los escribe durante la construcción de la misma, como apunta en el “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano” a propósito de otra de sus obras: “Algunos autores escriben prólogos después de haber escrito sus obras. No veo, pues, una objeción sustancial a escribir un epílogo para *El gesticulador* antes de haber hecho más que trazar el primer acto”⁸⁶.

De este modo, al aprovechar la escritura del prólogo como un medio para explicarse a sí mismo las directrices pensadas al momento de configurar sus obras o analizarlas posterior a ella, Usigli hace parte de su proceso creativo a estos textos y ve necesario, como él mismo señala: “[...] dar al cuerpo de la pieza la sombra del prólogo”⁸⁷.

En otro texto, Usigli reitera y explica:

El objeto de mis propios pre y posfacios no es comercial. Sirven a una necesidad respiratoria, y más de una vez me han ayudado a consolidar una pieza en términos estrictamente dramáticos, sin cargar a los personajes, ni demorar el curso de la acción, con un bagaje antidramático. [...] Es cierto que el hombre que se explica generalmente pierde en tiempo dramático lo que gana en tiempo humano: muchos crímenes pasionales, muchos asesinatos políticos y muchos errores fatales podrían evitarse si los hombres se explicaran. Pero ocurre, justamente, que lo importante no es explicarse, sino hacerse entender.⁸⁸

Usigli agrega un nuevo concepto: el del entendimiento. Es muy probable entonces que cada una de las piezas dramáticas se expliquen por sí mismas para el dramaturgo, pero que identifique que el problema radica en el entendimiento del lector, posiblemente provocada por la falta de una cultura teatral y por la inclinación del mexicano por mantener distancia y evita a toda costa la fascinación y todo lo que debe la verdad. Es así como observamos en Usigli una característica más: el

⁸⁵ Al respecto, Usigli señala: “Pero, aparte de que nadie escapa a sí mismo y de que —para bien o para mal— las etapas de creación en mí han requerido siempre (¿cuestión de temperamento?) dar al cuerpo de la pieza la sombra del prólogo [...]”. *Ibidem*, p. 775.

⁸⁶ Rodolfo Usigli, “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano” en *Teatro completo*, vol. III, p. 452.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 775.

⁸⁸ Rodolfo Usigli, “El gran teatro del nuevo mundo” en *Teatro completo*, vol. III, p. 651.

de teórico, que Porqueras Mayo considera también dentro de la naturaleza de los prólogos:

El novelista, el poeta, el dramaturgo... son "creadores" pero su experiencia profesional les vuelve teorizantes sobre la novela, la poesía, el teatro... El marco adecuado para expresar sus ideas preceptivas es el prólogo. De aquí, la importancia del material ideológico en general, y preceptivo en particular, que se encuentra en los prólogos.⁸⁹

Dicha cualidad de teorizante encaja muy bien con la figura de Usigli, cuyo proyecto artístico, como he mencionado con anterioridad, iba más allá de la simple escritura de obras de teatro, pues en el intento de formar este teatro nacional con problemáticas nacionales y que a partir de ellas se pudiera hacer del teatro una máxima expresión cultural de la sociedad, ante la falta de otros que persiguieran su misma empresa, Usigli se ve en la tarea de marcar las pautas para el aprendizaje de dramaturgos e investigadores de teatro.

En este punto observo que las características de los prólogos de Usigli trascienden al género mismo y se extienden hasta otro género literario: el de los textos programáticos. Carmen Gómez García señala sobre éstos últimos:

El género programático surge de la "intención" del emisor de "exhortar" al destinatario para modificar su juicio, obtener su adhesión a lo expuesto, más aún, conseguir su coparticipación en la transformación de la realidad extraliteraria; incluso exhorta a la producción de una nueva obra, o, cuando menos, procura material para su elaboración, además de nuevas directrices.⁹⁰

Es así como los prólogos de Usigli involucran una serie de argumentos cuyo objetivo no se limita únicamente a la defensa y a la justificación de las elecciones artísticas del dramaturgo, como he mencionado con anterioridad, sino que extienden el modelo de composición dramática que propone en el *Itinerario del autor dramático* y en *Anatomía del teatro*, es decir, el autor difunde a través de estos escritos los preceptos que pretende difundir y promocionar sobre su poética, a partir de su visión de cómo debe construirse el teatro en México y qué lineamientos debe seguir el dramaturgo como lo he abordado en el apartado anterior.

⁸⁹ Alberto Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 114.

⁹⁰ Carmen Gómez García, "¿Qué es el género programático?" en *Revista de Filología Alemana*, vol. 16, julio, 2008, p. 37.

Y afirma Susana Arroyo que: “[...] el prólogo ha sido históricamente uno de los pocos espacios a medio camino entre lo crítico y lo creativo que han permitido a los autores dirigirse de forma directa a su público para reflexionar sobre el proceso de escritura”⁹¹, es así que los prólogos de las *Coronas* funcionan como los mediadores entre los textos teóricos y la obra dramática de Usigli, al exponer cómo es que los preceptos que establece son llevados a la práctica.

Sin embargo, pese a la cualidad de textos programáticos y las características que los investigadores atribuyen a los prólogos, no puedo dejar de notar que en el caso específico de las *Coronas*, los prólogos juegan un papel fundamental dentro de las obras a las que acompañan, en el sentido de que el autor considera la falta de competencia por parte del lector para comprender en su totalidad las piezas dramáticas, lo cual hace pensar en que si bien los textos dramáticos son escritos para ser representados en una puesta escénica, las obras de Usigli —algunas más que otras— fueron pensadas para ser leídas en conjunto con su prólogo.

Esta carencia que provoca la falta de lectura del prólogo puede ejemplificarse con aquellas observaciones que hace Nomland sobre *Corona de sombra*, expuestas en líneas anteriores, y en donde la señala de “demasiado ambiciosa para ser captada en una sola noche”, pues el contenido conceptual y crítico de las *Coronas* amerita una lectura detenida, que sin duda permite al lector entender las pretensiones de Usigli al crearlas como una unidad y que probablemente la fluidez del texto espectacular no deja al lector detenerse para su reflexión.

En este sentido, tanto obra como prólogos forman parte del proyecto artístico del dramaturgo mexicano y, particularmente en las *Coronas*, dicha conjunción le permiten construir y definir su poética antihistórica, como parte de su ejercicio creativo, de su labor didáctica, teórica y de una propuesta desde el ámbito teatral para influir en el proyecto de nación de su tiempo y sobre el cual profundizaré en el capítulo tres, posterior al análisis de *Corona de sombra*.

⁹¹ Susana Arroyo Redondo, “Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente” en *Revista de Literatura*, vol. LXXVI, no. 51, p. 73.

Capítulo 2. La poetización de la historia del Segundo Imperio en *Corona de sombra*

Escrita en 1943 y estrenada por primera vez hasta 1947, *Corona de sombra* es la primera pieza con la que Usigli inicia la trilogía de las *Coronas* y con la que comienza la construcción de su poética antihistórica. De acuerdo con el dramaturgo, cada *Corona* representa un momento histórico que, desde su perspectiva, forman las bases de la identidad nacional, donde “[...] el mito guadalupano es la base de la soberanía espiritual; el de Cuauhtémoc, de la soberanía material, y el de *Corona de sombra*, de la soberanía política [...]”⁹².

Cada uno de estos episodios nacionales son considerados por Usigli como aquellos que definieron el rumbo de México y que han sido pasados por alto por la historia oficial y por la sociedad, quienes les han restado relevancia y han permanecido ajenos a la reflexión del mexicano, sin considerar su influencia en la vida cotidiana y cultural del país.

En *Corona de sombra*, el dramaturgo sienta las bases de su poética antihistórica, donde la principal se centra en la poetización de la historia, para ello encuentra en el Segundo Imperio una serie de sucesos y personajes cuya naturaleza va más allá de lo que la historia puede expresar, al ser el teatro el medio ideal para profundizar su importancia desde el sentido humano.

La obra trata sobre un historiador mexicano —Erasmus—, quien ha ido a Bruselas, al castillo donde Carlota de Habsburgo ha pasado sus últimos años de vida sumida en la locura, después de que finalizara el Segundo Imperio con el fusilamiento de Maximiliano y diera paso a la consolidación de la presidencia de Benito Juárez.

Corona de sombra, como todas las *Coronas*, cuenta con un subtítulo que revela la concepción artística de Usigli, al nombrarla “Pieza antihistórica en tres actos y once escenas”. De este modo, adelanta al lector que pese a contener la

⁹² Rodolfo Usigli, “Primer prólogo a *Corona de luz*” en *Corona de luz*, p. 22. En otro ensayo, Usigli repite la misma idea: “Esta trilogía sin unidad cubre tres aspectos fundamentales de la vida mexicana: la independencia política, la soberanía territorial y la soberanía espiritual de mi país”. *Imagen y prisma de México*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1976, p. 54.

obra elementos con referentes históricos, como he mencionado en el capítulo anterior, su intención no es seguir con fidelidad la historia sino reconfigurarla desde una visión artística, es decir, desde lo que Usigli propone como lo antihistórico. Por ello es que el autor aclara en el prólogo de la pieza que a lo largo de la obra ha estado: “Pasando por sobre la cifra, la fecha y la ficha, he cometido diversas arbitrariedades e incurrido en anacronismos deliberados, que responden todos a un objeto”⁹³.

Y continúa con la siguiente declaración: “Debo empezar por decir que la pieza que ofrezco ahora tiene un decidido carácter antihistórico. Es hija de un impulso, de ese estado de ánimo que las pocas personas sin pretensiones de escribir literatura dominan supersticiosamente inspiración”⁹⁴.

Dicho de otra manera, Usigli pretende explorar un momento determinado de la historia de México desde el punto de vista artístico y no documental con la intención de derrumbar los mitos nacionales que considera no tienen una base sólida y logrando, a partir de su poética antihistórica, establecer mitos nuevos. Ramón Layera comenta al respecto:

La concepción poética del devenir histórico del dramaturgo mexicano lo salva de perderse en el farrago caótico de información objetiva que le proporciona la crónica oficial. Con un criterio análogo al del historiador, aunque con un fin primordialmente estético, Usigli excluye algunos datos, enfatiza otros y subordina otros tantos para ofrecernos finalmente esa evocación metafórica de la historia de México que son sus *Coronas*.⁹⁵

Es por esto que tanto *Corona de sombra*, como el producto final del ejercicio antihistórico, y el “Prólogo después de la obra de *Corona de sombra*” se complementan, pues mientras en la pieza artística se observa la ejecución de la selección de datos que menciona Layera, en el prólogo Usigli se permite explicar no sólo las razones de su elección, sino también profundiza los datos históricos y la visión desde la cual se encuentra escrita la pieza, aclarando la prioridad de la

⁹³ Rodolfo Usigli, “*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra”, p. 625.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 620.

⁹⁵ Ramón Layera, “Mecanismos de fabulación y mitificación de la historia en las ‘comedias impolíticas’ y las *Coronas* de Rodolfo Usigli”, p. 53.

cuestión dramática sobre la historia y sentando las bases de su recién creada poética antihistórica.

Lo anterior responde a una forma en la que se había empleado la historia dentro de la literatura hasta ese momento, como señala María Cristina Pons: “[...] la novela histórica [antes del siglo XX] es escrita tradicionalmente con un propósito determinado: complemento o suplemento de la Historia documentada, explicación, clasificación, cuestionamiento, etcétera”.⁹⁶

A pesar de que Pons se refiere al género novelístico, Usigli como estudioso de la literatura ha observado lo que la investigadora asevera dentro del género dramático, donde de igual manera el lector asumía que una obra de corte histórico era un complemento de la historia oficial⁹⁷, de manera que toda la información ahí plasmada —tanto el carácter de los personajes, como los diálogos, las fechas y los lugares mostrados— eran un fiel retrato de la realidad pasada.

Sin embargo, dentro del estudio de Pons, la investigadora sostiene que el producto de obras de corte histórico en el siglo XX contienen una crítica, proveniente de un sentido interrogante por parte de los autores, caracterizándose por:

[...] la relectura crítica y desmitificadora del pasado a través de la reescritura de la Historia. Esta reescritura incorpora, más allá de los hechos históricos mismos, una explícita desconfianza hacia el discurso historiográfico en su producción de las versiones oficiales de la Historia.⁹⁸

Es por eso que la expresión artística se vuelve un lugar propicio para que el escritor pueda observar y analizar la historia oficial, además de aportar una revaloración del pasado, a partir de la vigencia que encuentra con el presente. Y si bien Pons se refiere al género narrativo, como apunto con anterioridad, la pertinencia de sus observaciones pueden extenderse a la dramaturgia, sobre todo a partir de la propuesta antihistórica de Usigli, ya que es precisamente a partir del siglo XX que el novelista y el dramaturgo tienen la oportunidad de utilizar la historia, no como el

⁹⁶ María Cristina Pons, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI, México, 1996, p. 54.

⁹⁷ Un ejemplo de ello es el de Fray Toribio de Benavente “Motolinía”, quien históricamente se valía de representaciones teatrales para ayudar en el proceso de conversión de los indígenas al catolicismo, dato que es rescatado por Usigli en la última pieza de la trilogía: *Corona de luz*.

⁹⁸ María Cristina Pons, *op. cit.*, p. 16.

valor más importante dentro de la construcción de su obra, sino como un elemento que les permita involucrar al lector en su propuesta crítica y orillarlo a un ejercicio de reflexión, elemento fundamental para el dramaturgo mexicano en su propuesta para la formación de un teatro nacional.

Por ello, al recurrir a la historia para la construcción de una pieza dramática, Usigli considera relevante exaltar la importancia de la imaginación sobre la fidelidad histórica, al encontrar en ella mayor libertad para expresar el sentido humano de un suceso pasado, vital en el teatro y hecho a un lado por el rigor de la historia, y señala: “Si no se escribe un libro de historia, si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe regir es la imaginación, no la historia”⁹⁹.

Es así que al momento de analizar cualquiera de las *Coronas*, no se debe dejar de tomar en cuenta que dichas piezas son, antes que cualquier cosa, dramáticas, por lo que a pesar de que Usigli nos presenta personajes históricos como Maximiliano, Carlota, Miramón, el Papa Pío IX e incluso Napoleón III, antes de observar la fidelidad que guardan ante la historia, resulta menester explorar las posibilidades dramáticas que el dramaturgo ha construido alrededor de ellos.

No obstante, habría que considerar que el dramaturgo y el historiador no son figuras opuestas para Usigli¹⁰⁰, Ramón Layera menciona al respecto:

Si los procedimientos del dramaturgo son, hasta cierto punto, homólogos a los del historiador, evidentemente sus estrategias de fabulación, sus métodos de conceptualización y sus premisas ideológicas deben ser tan conscientes, tan intencionadas y tan legítimas como las del historiador. Ambos explican el pasado, ambos utilizan métodos de selección e interpretación de los contenidos históricos, ambos postulan una visión personal y mediatizada de la historia; la única diferencia aparente es que el historiador no debe someter su texto, como el dramaturgo, a las exigencias de una representación en un escenario vivo.¹⁰¹

Y es precisamente esa visualización que debe tener presente el dramaturgo a la hora de la construcción de su obra, lo que da pie a la insistencia de Usigli al recurso

⁹⁹ Rodolfo Usigli, “*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra”, p. 623.

¹⁰⁰ Incluso Usigli impartió clases de Historia de México en la Escuela de Medicina Veterinaria de la UNAM. Cf. Guillermina Fuentes Ibarra, “Cronología de Rodolfo Usigli (17 de noviembre de 1905–18 de junio de 1979)” en *Rodolfo Usigli. Itinerario del intelectual y artista dramático*, op. cit., p. 33.

¹⁰¹ Ramón Layera, “Mecanismos de fabulación y mitificación de la historia en las ‘comedias impolíticas’ y las *Coronas* de Rodolfo Usigli”, p. 53.

imaginativo que, como menciono con anterioridad, el historiador no tiene tanta libertad para utilizarla. Por lo tanto, los diálogos de cada uno de los personajes, la re-creación de los espacios, la evocación de un tiempo pasado vienen desde el conocimiento histórico del dramaturgo, pero también es construido desde su postura artística.

Por lo anterior, es que en el presente capítulo me detendré a realizar el análisis de *Corona de sombra*, sin olvidar que es una pieza artística y que es con la que Usigli comienza su propuesta antihistórica, donde indagaré la forma en la que se encuentra construida y la manera en la que el dramaturgo configura a los tres personajes principales de la obra: Erasmo, Maximiliano y Carlota, con la finalidad de observar el proceso que el dramaturgo sigue para poetizar la historia y cómo ésta encierra la posición crítica del autor.

2.1 El tiempo y el espacio conjugados en el espacio teatral

Anne Ubersfeld señala que todo texto dramático necesita de un espacio en donde los personajes puedan interactuar y llevar a cabo sus acciones, es decir, el espacio teatral que es señalado principalmente en las didascalias y, en ocasiones, en los diálogos de los personajes, como directrices del escritor para crear dicha espacialidad; la investigadora menciona: “El espacio teatral es, ante todo, un lugar escénico por construir; sin él, el texto no puede encontrar su emplazamiento, su modo concreto de existencia”¹⁰².

Entonces, el espacio teatral es la visualización que tiene Usigli de un espacio arquitectónico donde se podría llevar a cabo la representación y que a partir de las didascalias, el dramaturgo deja instrucciones sobre la manera en que debe ser construido el espacio escénico, que a su vez es el lugar particular donde ocurre la acción y la interacción de los personajes¹⁰³.

Por tanto, en *Corona de sombra*, Usigli señala que el espacio teatral debe ser dividido en dos partes, porque representará de forma fluida dos tiempos y dos

¹⁰² Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 109.

¹⁰³ Cf. *Ibidem*, p. 111.

espacios diferentes dentro del mismo acto, casi como una secuencia cinematográfica que pasa de una escena a otra, en distintos espacios y tiempos sin el corte completo del telón.

Así la obra comienza con el espacio escénico de un salón doble de un castillo en Bélgica en 1927¹⁰⁴, “[...] comunicado y separado a la vez por una división de cristales”¹⁰⁵, divididos por una puerta que permite la transición de los personajes entre un espacio y un tiempo a otros. Usigli señala con precisión la manera en que se debe utilizar la luz, por lo que comienza con ambas partes del espacio escénico iluminadas. Aquí observo una primera diferencia entre el texto dramático y el texto espectacular, pues mientras en el primero las didascalías indican claramente el lugar y el año en que comienza la acción, en el texto espectacular no hay más marcas temporales que la presencia de una Carlota anciana (1927) y una Carlota joven (1864 y 1866), lo que permite al espectador identificar el retroceso en el tiempo y la entrada a los recuerdos de la Emperatriz.

En el presente de *Corona de sombra* —el de 1927— se puede ver el momento en que Carlota anciana es dejada sola por su dama de compañía, dando oportunidad a Erasmo, un historiador mexicano, de infiltrarse en el salón para entrevistarla sobre su vida antes y durante el Segundo Imperio, es ahí cuando a partir del uso de las luces y de la división del espacio teatral, se iniciará el juego temporal.

El movimiento del tiempo dentro de la obra fluye a partir de los recuerdos de Carlota anciana, detonados por el libro sobre historia de México de Erasmo, quien lo deja olvidado en su primera entrada a escena. Posteriormente, será la propia imagen del historiador la que acabe por transportarla al pasado, pues éste es descrito con una imagen muy similar a la de Benito Juárez. Así, entre la confusión

¹⁰⁴ Usigli inicia *Corona de sombra* en este punto, porque de acuerdo con el hecho histórico, poco antes de que Maximiliano fuera capturado y fusilado, Carlota viaja a Francia para exigir a Napoleón que cumpliera con su promesa de apoyo militar, ante la negativa acude con Pío IX pero ya había perdido la razón. Es entonces que la Emperatriz no regresa más a México y pasa sus últimos años en el Castillo de Bouchout en Bélgica hasta su muerte a los 86 años, el 19 de enero de 1927. Cf. Andrés Lira y Anne Staples, “Del desastre a la reconstrucción republicana, 1848-1876” en *Nueva historia general de México*, El Colegio de México, México, 2019, p. 474.

¹⁰⁵ Rodolfo Usigli, *Corona de sombra en Teatro completo*, vol. II, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 148. En adelante, todas las citas referidas a *Corona de sombra* corresponden a esta edición, por lo que anotaré únicamente el número de página entre paréntesis.

de Carlota anciana, la evocación de los recuerdos y la atemporalidad en que su locura la mantiene, lo invita a sentarse y platicar con él, creyéndolo el presidente de México y el único capaz de ayudarlos a evitar la caída de un Imperio que ya no existe.

Es en este instante que comienza el juego de luces y el movimiento dentro del espacio teatral de Carlota, marcado en las didascalias por un cierre parcial del telón, al momento en que la Emperatriz evoca los recuerdos, de este modo, el salón de la derecha donde se encuentra con Erasmo se apaga y al iluminarse el salón izquierdo, el lugar escénico ya es la habitación de Carlota en Miramar, en donde se puede ver a Maximiliano y a la Emperatriz, pero ahora joven.

Sobre el nuevo lugar que aparece ante el lector, se debe recordar que para Anne Ubersfeld: “El lugar escénico es siempre imitación de algo”¹⁰⁶, no tanto una reproducción de espacios reales, es decir, precisamente porque *Corona de sombra* no es un texto histórico, sino dramático, lo que se observa es una representación de la habitación de Miramar. Al respecto, la investigadora agrega:

[...] lo que siempre se reproduce en el teatro son las estructuras espaciales que definen no tanto un mundo concreto cuanto la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes. Así, pues, el escenario representa siempre una simbolización de los espacios socio-culturales.¹⁰⁷

En el caso de *Corona de sombra*, Usigli marca diez lugares distintos, que forman parte de la narrativa del viaje —y del recuerdo— de Carlota, desde el castillo de Miramar hasta el de Bruselas, pasando por el Castillo de Chapultepec, el Palacio de Saint Cloud —donde se entrevista con Napoleón III— y el despacho del Papa en el Vaticano. El viaje de Carlota comunica y simboliza los intereses que se encontraban en juego con la formación de un Segundo Imperio y la aceptación final por parte de Europa de que México era dueño de sí mismo: la soberanía material que Usigli señala en sus prólogos.

De todos los lugares escénicos por los que Carlota se mueve, hay uno que es construido a partir del relato de Erasmo, o mejor dicho, desde la historia que él

¹⁰⁶ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁷ *Idem.*

ha estudiado; no es un recuerdo de primera mano, pero es lo más cercano que Carlota y el lector tendrán para conocer los últimos momentos de Maximiliano, quien se encuentra en una celda de un convento de capuchinas en Querétaro y está a la espera de su fusilamiento. Después Carlota regresa al presente —1927— donde recupera la lucidez sólo para ver llegar, por fin, la muerte.

Este ir y venir entre el pasado y el presente de Carlota, va más allá de un recurso teatral, representa la naturaleza misma de la historia desde la perspectiva de Usigli, donde no se mantiene estática y conclusa en el pasado, sino que, al igual que Carlota, sigue en movimiento, donde el pasado influye en el presente y tiene la posibilidad de proyectarse hacia el futuro, como señala el mismo autor:

La historia, como se hace en México, aun la de la revolución, parece no ser hasta ahora más que una zambullida en el pasado y carecer de todo sentido de actualidad. En México se cree que la historia es ayer, cuando en realidad la historia es hoy y es siempre.¹⁰⁸

Es por eso que en las *Coronas*, Usigli se permite elegir los momentos que considera de mayor relevancia y muestra que dichos episodios forman parte del presente; en *Corona de sombra*, los recuerdos de Carlota son llevados a tres presentes distintos: el de Erasmo en 1927, el del propio Usigli en 1943 y el del lector, ubicado en cualquier fecha posterior a 1943 y donde el discurso de la obra se mantiene vigente, del mismo modo en que el dramaturgo concibe la historia en México: como una fluctuación entre el antes, el ahora y la proyección de éste en el futuro.

Este movimiento va a la par de la dinámica bajo la que se encuentra Carlota, quien pasa de un escenario a otro —de un tiempo-espacio a otro— de manera continua, sin cortes, y conectando los distintos planos temporales. Así es como resulta importante para Usigli que sea precisamente un historiador el que entreviste a Carlota: “Por eso he inventado, en Erasmo Ramírez, a un historiador mexicano que busca en el presente la razón del pasado; que conoce todas las fechas, pero que sabe que todos los números son convertibles y no inmutables”¹⁰⁹.

En otras palabras, Usigli observa que tanto la historia como la literatura mantienen una relación estrecha en cuanto no comunican verdades absolutas, sino

¹⁰⁸ Rodolfo Usigli, “*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra”, p. 624.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 625.

que permiten ampliar el panorama del lector, para dejar que vea más allá de una construcción unívoca; así lo señala Hayden White respecto a la historia: “A menudo se olvida —o cuando se recuerda, se desestima— que ningún conjunto dado de acontecimientos atestiguados por el registro histórico comprende un relato manifiestamente terminado y completo”¹¹⁰.

Lo anterior se debe a que el pasado no es un tiempo al que se pueda acceder y visualizar completamente, más bien el historiador tiene que valerse de distintos tipos de recursos para poder acceder a la memoria y permitirse reconstruir el pasado dentro de los límites de su oficio.

Esto es lo que hace Erasmo en su oficio de historiador, conoce todo lo que es posible saber sobre el Segundo Imperio y Carlota a partir de documentos históricos oficiales, pero tiene la intuición de que existen más respuestas en el hecho de que la Emperatriz siga viva, como él mismo afirma:

Puede morir de un día a otro, y nadie en el mundo podrá saber ya nada sobre ella. Quizás en lo que diga habrá algo, algo que me ayude en mi trabajo, que me ayude a entenderla mejor. [...] Yo no creo, como todos en mi país, que Carlota haya muerto porque está loca. Creo que ha vivido hasta ahora para algo, que hay un objeto en el hecho de que haya sobrevivido sesenta años a su marido, y quiero saber cuál es ese objeto. (pp. 157-158)

Es decir, Erasmo busca respuestas en la única sobreviviente del Segundo Imperio para evitar el olvido, como reafirma Paul Ricoeur: “La búsqueda del recuerdo muestra efectivamente una de las finalidades principales del acto de memoria: luchar contra el olvido”¹¹¹. El olvido que es como la sombra que cae sobre esta *Corona* y que se encuentra en distintos niveles: en el tiempo que no se detiene y se llevará de un momento a otro las respuestas que busca Erasmo, en la locura de Carlota que le ha hecho vivir olvidada en México y, al mismo tiempo, en el olvido en que ella misma ha permanecido dentro del imaginario colectivo del mexicano.

No obstante, la lucha contra el olvido que señala Ricoeur, no sólo viene del personaje de Erasmo, sino también de la misma Carlota, quien en medio de su locura dentro del espacio escénico, busca con insistencia la luz, cuyo simbolismo

¹¹⁰ Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 122.

¹¹¹ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004, p. 50.

desarrollaré con mayor amplitud más adelante. Esta luz sigue a Carlota a lo largo de toda la obra, en el espacio escénico que se ilumina y se oscurece conforme la Emperatriz recupera uno a uno sus recuerdos sobre Maximiliano.

Conforme transcurre el texto, en el juego de claroscuros deja de predominar la oscuridad y comienza a tomar fuerza la iluminación del espacio teatral en el presente de 1927, donde Erasmo descubre para Carlota y para sí mismo el significado del Segundo Imperio:

Señora, he tardado en ver las cosas, pero al fin las veo como son. [...] Han caído gobiernos desde entonces, señora, y hemos hecho una revolución que aún no termina. Pero también la revolución acabará un día, cuando los mexicanos comprendan lo que significa la muerte de Maximiliano”. (pp. 157-158)

Con esto Erasmo ha tenido una revelación: la Revolución de 1910 ha resultado innecesaria al ser una contienda entre mexicanos, que Usigli ya visualizaba desde *El gesticulador*, donde la lucha por el poder pone en segundo plano el proyecto y bienestar de la nación; en contraste con el Segundo Imperio, donde existe un enemigo en común: los extranjeros, quienes amenazan la libertad e independencia; así es como Maximiliano, pese a considerar México como una nación propia, decide sacrificarse en beneficio de ella y de Juárez:

Es la historia la que nos prueba que Maximiliano salvó a Juárez de morir como Madero o como Carranza. [...] Es la historia contemporánea misma la que nos prueba que Díaz no habría caído —manera de morir como otra cualquiera—; que Calles no habría reinado, si los mexicanos hubieran tenido que unirse contra un verdadero enemigo venido de fuera. Es la historia la que nos prueba que el mexicano, buen jugador, no mata jamás al mexicano cuando existe una amenaza externa, y que lo mata sólo, por deporte, cuando la lucha se reduce a los intereses internos del país.¹¹²

Es decir, para Usigli es en este suceso histórico donde México consigue su soberanía material, con la expulsión definitiva de la intervención europea, pues gracias a la presencia de Maximiliano y Carlota, los mexicanos se unen ante una amenaza extranjera y terminan dando su apoyo a Juárez, resolviendo por fin la independencia.

¹¹² Rodolfo Usigli, “*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra”, pp. 638-639.

Lo anterior lo desarrollaré con mayor detenimiento más adelante, sin embargo, vale la pena señalar en este momento la alusión de Erasmo en el diálogo anterior del desfase temporal en el que se encuentra el mexicano, al vivir la historia como una serie de fechas y lugares marcados aislados del tiempo. Así se observa que en *Corona de sombra*, Usigli enlaza el pasado con el presente y con el futuro, mostrando el peso de los personajes históricos y la poca conciencia de una revolución fallida e incluso innecesaria.

Gracias a Erasmo, se obtiene una visión distinta de Carlota y Maximiliano, quienes más allá de los príncipes extranjeros que intentaron fundar su imperio en tierras que no les correspondían, se puede notar la convergencia y el contraste que surge entre los intereses políticos y sociales, no sólo de la segunda parte del siglo XIX, sino de su constante durante el siglo XX.

Lo anterior únicamente puede ser construido dentro de una pieza artística. La naturaleza de los estudios históricos impide subjetivar y expresar una crítica sobre un suceso ocurrido e, inclusive, no se les permite arriesgarse a hablar de un hecho no concluido —la Revolución Mexicana—, en contraposición con el dramaturgo, quien sí puede tomar licencia.

Si bien tanto el historiador como el dramaturgo reconstruyen el espacio, el tiempo y las acciones del pasado, el primero se encuentra imposibilitado de hacerlo con cierta libertad, como señala George Duby:

El historiador no puede hacer surgir del olvido más que una parte del pasado, no solamente por los agujeros de los que hablaba, sino porque, evidentemente, no se puede reintroducir en el presente la totalidad de una duración. [...] Y yo no invento, es decir..., invento, pero me preocupo por fundamentar mi invención sobre los cimientos más firmes posibles, construirlo a partir de huellas criticadas rigurosamente, de testimonios tan precisos y exactos como sea posible.¹¹³

De esta manera, mientras el historiador construye los vacíos dejados por el ejercicio de búsqueda y rememoración del pasado, éste se encuentra obligado a sujetarse a fuentes historiográficas que le brinden certeza de construir, lo más objetivamente, un episodio de la historia. Por eso Erasmo inicia la entrevista con Carlota sin

¹¹³ George Duby y Guy Lardreau, *Diálogo sobre la historia*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 42-43.

suposiciones y con una pregunta directa: “Señora, ¿por qué fueron ustedes a México?” (p. 160).

La pregunta del historiador contrasta con el papel del dramaturgo, quien sí puede llenar con libertad los espacios vacíos que deja la historia, al ser su finalidad completamente artística, pues, como señala Usigli: “La historia no puede llenar otra función que la de un simple acento de color, de ambiente o de época. En otras palabras, sólo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico”¹¹⁴, es por esta razón que el historiador dentro de la obra, puede permitirse creer completamente y tomar como verdad el testimonio de una mujer víctima de la locura.

En palabras de Usigli, esto es precisamente lo antihistórico: el arte que puede permitirse ir en sentido contrario y a la par de la historia, como lo señala Octavio Paz: “El poema es una máquina que produce, incluso sin que el poeta se lo proponga, anti-historia. La operación poética consiste en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura”¹¹⁵.

Por eso es que en *Corona de sombra* puede llevarse a cabo la construcción de dos Carlotas gracias a la transfiguración que propicia la poesía a partir de la inversión del tiempo, donde Carlota anciana regresa a su juventud para contar su historia desde el pasado hacia los tres presentes distintos, que ya he mencionado con anterioridad¹¹⁶.

Por si fuera poco, esto que señala Paz también se refleja en el movimiento temporal y el lugar escénico de la obra, donde las acciones se desarrollan en el mismo espacio, pero alternado e incluso invertido dentro del recuerdo de la Carlota anciana, quien regresa el tiempo para contar su versión de la historia. Conforme rememora su vida durante el Segundo Imperio dentro del espacio teatral, se suceden una serie de lugares escénicos, en donde ocurren los momentos que definieron el destino de la Emperatriz y Maximiliano. La rememoración de estos lugares, le permiten a Carlota evocar el pasado, como menciona Ricoeur:

¹¹⁴ Rodolfo Usigli, “*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra”, p. 623.

¹¹⁵ Octavio Paz, *Los hijos del limo* en *La casa de la presencia. Poesía e historia*, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2014, p. 301.

¹¹⁶ Ver *supra*, p. 49.

[...] la memoria de los lugares está garantizada por actos tan importantes como orientarse, desplazarse, y, más que ningún otro, vivir en... [...] De este modo, las “cosas” recordadas están intrínsecamente asociadas a lugares. [...] En efecto, en este nivel primordial se constituye el fenómeno de los “lugares de memoria”, antes de convertirse en una referencia para el conocimiento histórico.¹¹⁷

Así es como al ir recordando los lugares donde transcurrió el pasado, Carlota adquiere movimiento al igual que los lugares escénicos, los cuáles se movilizan con el fluir de la remembranza. No obstante, el espacio del presente (1927) permanece estático, junto con una Carlota lenta, casi inmóvil, y de quien se declara que ha permanecido así durante los últimos setenta años.

El doble salón del castillo de Bruselas es el espacio del encierro de la Emperatriz, el movimiento que ocurre dentro de él proviene únicamente de las personas que cuidan a Carlota, pero tanto ella como el lugar se han quedado pausados: el tiempo ha dejado de existir desde que ella perdió la razón, aislada de la historia, del mundo y de los demás, como hace ver el portero del primer acto, quien ante las preguntas de Erasmo sobre si Carlota habla con alguien y concluye: “No habla nunca, pero habla siempre” (p. 150).

Conforme transcurren los recuerdos, el tiempo vuelve a avanzar con la lucidez de Carlota, quien irá evocando ciertos recuerdos posteriores a la muerte de Maximiliano:

CARLOTA.- [...] No me deja pasar un rumor de campanas —veo petardos y flores, y mi hermano Leopoldo sonrío, con su gran barba negra.

ERASMO.- Quizás la anexión del Congo. 1885.

CARLOTA.- Esperad, os digo. Oigo más campanas, pero no son alegres. Oigo los golpes medidos del bedel sobre las losas y veo un hisopo que se agita en el aire.

ERASMO.- Leopoldo II ha muerto. 1909.

CARLOTA.- Y otra vez cintas y flores, carrillones y salvas... Hay alguien en la silla del trono. No distingo bien.

ERASMO.- Alberto I es coronado. 1909.

CARLOTA.- Gritos por dondequiera. Esperad. ¿Por qué gritan así? Las campanas están doblando, pero los gritos llegan más alto. Algo zumba allá arriba. Es exasperante, horrible. [...]

ERASMO.- 1914.

CARLOTA.- Y ahora las campanas. Nunca había oído tantas campanas. ¡Mis pobres orejas! ¿Por qué ríe todo el mundo? Las gentes corren como llamas. Nadie me hace caso.

¹¹⁷ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 62.

ERASMO.- 11 de noviembre de 1918. (pp. 210-211)

Esta sucesión consecutiva de hechos después del Segundo Imperio, permitirán que el tiempo para Carlota vuelva a moverse, tanto ella como su flujo dentro del salón. Así, al recuperar la lucidez, se observa nuevamente el contraste del claroscuro, pero ahora de forma simbólica, donde el espacio del encierro se encuentra en dos planos: dentro del propio lugar escénico, ya mencionado, y dentro de un espacio simbólico donde se encuentra la propia Emperatriz: la oscuridad en la que habita su pensamiento desde la muerte de Maximiliano, es decir, que la locura se vuelve otro espacio donde Carlota vive también su encierro¹¹⁸, alejada del resto del mundo y recluida en una pausa permanente, que únicamente termina al recuperar la razón y hacerse consciente del presente y de su paso a través del tiempo.

Dicha transición simbólica entre la luz y la oscuridad contrasta con la iluminación del espacio teatral¹¹⁹. En un inicio, en medio de su locura, las didascalias describen el salón perfectamente iluminado, donde “El sol entra a raudales” (p. 153) y a Carlota exigiendo que se prendan las luces, después de escuchar el título del libro olvidado por Erasmo sobre historia de México:

CARLOTA.— Luces, ¡pronto! ¡Luces! [...] ¡Tan oscuro, tan oscuro! ¡Luces!
La Dama de compañía corre a la puerta de la terraza y deja caer las cortinas. Pasa rápidamente al costurero, busca cerillos en una bolsa de costura, corre las cortinas del balcón, enciende las velas de un candelabro y pasa al salón izquierdo. Deposita el candelabro cerca de Carlota, sobre la mesa. (p. 153)

De este modo, el espacio del encierro escénico deja de contrastar con la oscuridad del encierro mental de Carlota, para converger en uno sólo. Al final de *Corona de sombra*, cuando Carlota recupera la lucidez, ocurre un juego similar con un efecto contrario, pues mientras el salón se mantiene en penumbra, la Emperatriz ya no se encuentra atrapada por la locura, así que señala que ya se pueden apagar las luces, para dar paso a la muerte.

¹¹⁸ El tema de los espacios simbólicos en *Corona de sombra* lo desarrollo con mayor detenimiento en el capítulo 3 de esta investigación.

¹¹⁹ El simbolismo del claroscuro de la obra, junto con los otros elementos comunes entre las tres *Coronas*, se analizarán con mayor detalle más adelante.

En este momento, Carlota se encuentra en medio de la oscuridad dentro del lugar escénico, pero ya no en el simbólico, y con su muerte ambos planos dejan de confrontarse para volverse nuevamente uno solo, como describe la didascalia final:

El Doctor se acerca a Carlota; levanta su mano floja y le toma el pulso. Luego aproxima el oído a su corazón. Entonces, sin una palabra, sopla una por una las bujías, se dirige al fondo y descorre las cortinas. La luz del sol penetra en una prodigiosa cascada, hasta iluminar la figura inmóvil de Carlota. (p. 222)

Con la recuperación de la lucidez, como mencioné en líneas anteriores, Carlota sale de un encierro más: del encierro temporal. Desde la muerte de Maximiliano hasta este momento, ha permanecido ajena al tiempo, como señalé en la cita donde Erasmo marca una sucesión de fechas, mientras la Emperatriz evoca pequeños recuerdos atemporales para ella; pero con esa recuperación del tiempo, viene precisamente la muerte, que propicia su liberación final y definitiva de todos los encierros a los que se ha encontrado sujeta.

Sin embargo, para Erasmo, Carlota representa la historia misma mientras ella permanece en la locura, sólo así ella puede saltar de un momento a otro dentro del pasado, hasta que le permite al historiador llegar a una revelación que unirá el pasado con el presente y reconciliar, dentro de la obra, la historia de Carlota, con la historia de México.

Precisamente es el juego entre el presente y el pasado que implica un vaivén entre la luz y la sombra figurativa, del movimiento entre la razón y la locura marcadas por el claroscuro teatral; dicho vaivén está por supuesto en la misma Carlota, quien se mueve a lo largo de la obra de un lado al otro del espacio teatral entre una escena y otra.

No obstante, este movimiento no es vertiginoso, es marcado de la misma forma en que transcurre la evocación de un recuerdo, no de manera repentina, sino con una pausa provocada con un medio telón que prepara el paso del presente al pasado, así como con el uso de las luces que se apagan, las voces y los movimientos que surgen de la oscuridad, como breves momentos atemporales dentro de la obra.

Ejemplo de ello es en la tercera escena del primer acto, en donde las didascalías señalan: “En la oscuridad se escucha la voz de Carlota, vieja. [...] Una

como procesión de sombras, guiada por la luz de las velas encendidas, pasa de derecha a izquierda” (p. 166), es decir, incluso en el espacio teatral son retratados los recuerdos con esta visualización paulatina, de la oscuridad a la claridad.

Estos contrastes dentro del lugar escénico, alcanzan y representan a la historia oficial misma, que al ser monológica, funciona y hace creer que lo que pasó ocurrió tal como lo resalta, sin transiciones, ni claroscuros. Pese a ello, el historiador no deja de preguntarse y buscar la verdad sobre el pasado. Así es como tenemos a Erasmo quien al inicio dice: “Pero voy a explicarle una vez más lo que busco. Busco la verdad, para decirla al mundo entero” (p. 157).

Dicha conjunción de tiempo únicamente se lo puede permitir el escritor, como menciona María Cristina Pons, quien se vale de la historia para ir más allá de un relato o de una reconstrucción puntual de los hechos, como el mismo Usigli afirma y que he mencionado con anterioridad:

[...] no importa cuán distante es el pasado representado de nuestro presente, ese pasado está conectado a nuestros días, a nuestro presente incompleto por continuas transiciones temporales; desarrolla una relación con nuestro presente. [...] la ficcionalización del pasado en la novela histórica (no importa cuán distante o cercano sea) tiene como centro de gravedad el presente, y se proyecta hacia el futuro.¹²⁰

Dicho centro de gravedad gira en torno al autor, quien se permite contraponer el tiempo y distintos momentos históricos, con su propio tiempo y realidad, para expresar sus propios juicios. En el caso de *Corona de sombra*, hay dos momentos que van más allá del presente de Carlota, el cual, como ya he mencionado, se encuentra durante el Segundo Imperio y que, con la llegada de la lucidez, recupera su tiempo hasta 1927 y muere.

Sin embargo, en ese mismo año, Erasmo vive un presente distinto al de Carlota: un flujo temporal que no se ha detenido para los mexicanos desde la muerte de Maximiliano; de este modo, Usigli conecta la historia con la interacción entre Erasmo y la Emperatriz, quedando manifiesto en las preguntas finales de Carlota:

CARLOTA.— [...] ¿Quién os gobierna ahora, decidme?
ERASMO.— Plutarco Elías Calles, señora. Desde 1924.

¹²⁰ María Cristina Pons, *op. cit.*, p. 62.

CARLOTA.— ¿Es un buen gobernante?

ERASMO.— Señora, sólo puedo decirles que el pueblo reconoce a sus buenos gobernantes con la perspectiva del tiempo. Pero siempre distingue a los malos mientras están gobernando. (p. 221)

Erasmus responde con puntualidad a Carlota, pero el tono de esta respuesta contrasta con la admiración manifestada hacia Juárez al inicio de la obra, y con el respeto y el entendimiento a la figura de Maximiliano, después de la entrevista con Carlota.

En la cita anterior, aunque parece que, por un lado, Erasmo no quiere comprometerse a elaborar un juicio sobre el presidente en turno —Calles—y deja la respuesta al tiempo, por otro, al señalar que precisamente con el paso del tiempo se reconoce a los buenos gobernantes como ocurre con Juárez y Maximiliano, y a los malos de manera inmediata, Erasmo deja entrever la sospecha de que Calles se encuentra dentro de estos últimos.

Esta respuesta se encuentra dialogando con el presente de Usigli en 1943, cuando Calles ya no tiene el poder en México y recuerda, como se citó en líneas anteriores, que de haber existido algún extranjero contra quien combatir, los mexicanos se habrían aliado en un mismo bando y no habrían peleado entre ellos, ni permitido que cualquiera acaparara el poder, como afirma el dramaturgo en su prólogo a *Corona de sombra*: “Calles no habría reinado”¹²¹.

El uso que Usigli da a las palabras marca una sutil pero gran diferencia significativa, pues en tanto hace que Erasmo considere a Maximiliano como un buen gobernante, pese a que era parte de la realeza y cabeza de un imperio, contrario a los ideales de democracia dejados por la Revolución de 1910.

Por tanto, el dramaturgo utiliza con Calles el “habría reinado”, con la visión que el paso del tiempo le da a Usigli, quien desde 1943 hace clara alusión al Maximato, periodo en el cual Calles influyó en la elección y gobierno de los tres sexenios posteriores a su mandato¹²², es decir, que buscó quién heredara el cargo presidencial, contrario también a los principios de democracia; de este modo, Usigli ironiza en que la venida de un príncipe europeo que representa una tradición

¹²¹ Ver *supra*, p. 53.

¹²² Cf. Pablo Escalante *et al.*, *Nueva histórica mínima de México*, El Colegio de México, México, 2004, p. 265.

monárquica, con la elección de Maximiliano, resulta más coherente y cercano al proyecto de nación que se emprende durante el siglo XX que la elección “democrática” de Calles.

En tanto, el presente de Usigli también se encuentra en relación con la obra, pues es Ávila Camacho quien es el presidente en turno de México al momento de escribirla y sobre quien señala también en su prólogo:

Es la historia repetida, aumentada, bola de nieve madurada a través de los siglos, la que nos dice hoy que Ávila Camacho no viviría como gobernante si no fuera porque la amistad norteamericana se presenta como una profunda duda en el ánimo del pueblo.¹²³

Lo anterior lo dice en un momento en que el mundo se encuentra en medio de la Segunda Guerra Mundial, pero antes de que México entre a ella. En 1943, Ávila Camacho mantenía un discurso de unidad y reconciliación nacional, además del propósito de estrechar lazos entre los Estados Unidos y México, preferible a tenerlos de enemigos, por ello Usigli insiste en su declaración de que los mexicanos no lo habrían apoyado si esa amenaza extranjera no se encontrara latente.

Con esto, el autor reafirma que la historia de México gira en torno a los mismos problemas, es decir, la lucha por el poder, pero que con el paso del tiempo, dichos enfrentamientos dividen con mayor fuerza a la sociedad a falta de ese enemigo en común, necesariamente extranjero, que ponga en riesgo la soberanía material de la que habla Usigli, para que los mexicanos dejen de verse como enemigos y logren una verdadera unidad.

2.2 La construcción de los personajes

He mencionado a lo largo del primer capítulo y de éste sobre la naturaleza histórica y antihistórica de los personajes en las *Coronas*. Es decir, aquellos personajes que tienen su referente en la historia oficial, en el caso de *Corona de sombra* están, por supuesto, Maximiliano y Carlota de Habsburgo como los principales, pero también

¹²³ Rodolfo Usigli, “*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra”, p. 639.

se encuentran Napoleón III, Miramón, Lacunza, Bazaine, Labastida, el padre Fisher, Mejía, Blasio, el rey de Bélgica y el Papa Pío IX.

No obstante, es la muerte de Carlota y el modo en cómo vivió sumida en la locura después de abandonar México, lo que lleva a Usigli a considerar las posibilidades dramáticas de la historia, por un lado, inspirado por su madre, quien era originaria de una región del imperio austrohúngaro, quien conoce de memoria dicho episodio nacional y agrega: “Gracias a ella pude sentir, desde temprano, la palpitación de una tragedia humana en este caso”¹²⁴.

Es decir, como señalaba en el apartado anterior, la historia se encuentra viva y existen momentos pasados que se han vuelto parte del conocimiento popular del mexicano, pero contradictoriamente éste no se percata del porqué un episodio como el del Segundo Imperio permanece en el imaginario colectivo, ni cómo ha influido en el desarrollo del presente, como señala el propio autor ante la reacción general por la muerte de la Emperatriz en 1927:

La muerte de Carlota, fríamente insertada en los diarios de todo el mundo, suscitó esa pequeña sensación que suscitan las primeras hojas del otoño al caer. Al día siguiente todo el mundo pasó sobre ella, como pasan las gentes sobre las hojas muertas.¹²⁵

Usigli comenta, por otro lado, su deseo de “aprovechar teatralmente” este episodio nacional, pues el dramaturgo nota las posibilidades dramáticas que otros escritores no han sabido explotar, como él mismo lo menciona: “Quizás la idea flotó siempre en el aire, a disposición de todos esos cazadores ciegos que buscan a tientas la literatura y el teatro del país —y que a veces los encuentran con los pies— en vez de valerse de la inteligencia y de la imaginación”¹²⁶.

Con lo anterior, Usigli va en contra de las obras que se han hecho hasta 1943 sobre el Segundo Imperio y contra la tendencia de ser los propios escritores liberales quienes mejor reconocen la trascendencia de Carlota y Maximiliano, como él mismo señala:

¹²⁴ *Ibidem*, p. 621.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 622.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 620.

Mi impulso obedeció quizás a una conciencia puramente poética de que, hasta ahora, las figuras de Maximiliano y Carlota han sido mucho peor tratadas, en general, por los dramaturgos, escritores y productores de cine mexicanos, que por los liberales y juaristas. Hay muchas cosas que poner en su punto y la poesía es probablemente lo único que puede hacerlo.¹²⁷

Ese mal tratamiento al que se refiere Usigli en la cita anterior, observa que la misma rigidez con la que se construye la historia, ha restado claridad a varios episodios nacionales, no quedando otro camino que el de la literatura como el único medio que permitiría abordar una reflexión histórica y sus alcances, como el propio dramaturgo señala:

He escrito esta pieza movido sobre todo por un acto de indignación, por la colérica conciencia de que la sangre de Maximiliano y la locura de Carlota merecen algo más de México que el soneto de Rafael López, que las cuadrillas y las oraciones en malos versos, y que los intentos formalmente históricos. Si la historia fuera exacta y fiel como la poesía, me avergonzaría haberla eludido.¹²⁸

Con esto, Usigli abre el diálogo sobre la creación de la idea social de Carlota y Maximiliano como los extranjeros invasores, pero que ideológicamente se encontraban a favor del progreso mexicano, quienes actuaron lejos de su marco histórico, tomando decisiones completamente fuera del cauce natural que hubiese supuesto la historia.

Es por eso que la poetización de estos personajes, en principio históricos, permiten al dramaturgo darles una voz y vida, para que cuenten y reflexionen sobre aquellos sucesos que marcaron su destino y su tragedia, concluidos en el pasado, pero vigente en el presente del autor y de los lectores. De este modo, a través de la literatura, se puede entablar un diálogo entre lo pasado y el presente, además de pensar en los vacíos y en las intenciones con que la historia oficial desarrolla su discurso. Mientras, considerando el plano histórico, los personajes al ser actores de un suceso relevante, en la literatura se vuelven símbolos que marcan un antes y un después dentro de la sociedad, al adquirir una significación más profunda, que le permite al escritor comunicar una visión y una postura respecto a la historia.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ *Ibidem*, p. 638.

Ya que se ha reflexionado sobre el espacio y el tiempo en *Corona de sombra* en el apartado anterior, a continuación analizo a los tres personajes principales de esta obra: Carlota, Maximiliano y Erasmo, para dilucidar sobre las posibilidades dramáticas que Usigli encuentra en ellos, su significado y el desarrollo que tienen a lo largo de la obra.

2.2.1. Erasmo, símbolo de la historia oficial

Erasmo Ramírez, como ya he mencionado, es un historiador mexicano que va en busca de Carlota con la esperanza de poder entrevistarse con ella y conocer su testimonio sobre el Segundo Imperio. Iniciar el análisis de los personajes con él, quien no es uno de los protagonistas, se debe a que Erasmo se encuentra en el presente al que Carlota enlaza el pasado.

Pese a ser un personaje sin un referente directo en la realidad —a diferencia de Carlota o Maximiliano—, la manera en la que se encuentra caracterizado evoca la imagen del presidente Benito Juárez, quien ha muerto desde 1872 y que a pesar de que él es uno de los personajes más importantes dentro de la historia nacional, en *Corona de sombra* se encuentra sólo de forma indirecta a través del personaje de Erasmo.

Su presencia es el detonante que saca a Carlota de su estado de letargo y la lleva rememorar el pasado, pero esto únicamente ocurre cuando la Emperatriz cree ver en el historiador a Juárez. La similitud entre Erasmo y el presidente es fruto de la imaginación del dramaturgo, quien se vale del elemento paródico para poder evocar a Juárez, tenerlo latente en la obra, pero sin recurrir a presentarlo como un personaje más dentro de ella.

Dicho lo anterior, es importante aclarar la definición de parodia y del porqué su pertinencia dentro de una obra trágica. Para ello recurro a Linda Hutcheon, quien señala que la parodia tiene dos acepciones distintas, si se observan sus raíces etimológicas:

El prefijo *para* tiene dos significados casi contradictorios. [...] A partir del sentido más común —el de *para* como “frente a” o “contra”—, la parodia se define como “contra-canto”, como oposición o contraste entre dos textos. [...] en griego, *para*

quiere también decir “al lado de”, lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste. [...] una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de marcar una transgresión de la *doxa* literaria.¹²⁹

El primer significado que proporciona la investigadora corresponde al significado más usual que se tiene sobre la parodia, es decir, el de “[...] imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad”¹³⁰ como señala Helena Beristáin. El otro significado va en un sentido distinto del primero, donde la parodia si bien es un reflejo de otro, en este caso el Benito Juárez de la historia oficial, su intención no obedece a la burla o a la ridiculización, por lo que en lugar de centrarse en el contraste, marca una relación de cercanía con el personaje original y, a su vez, genera una transgresión.

Dicha transgresión dentro de *Corona de sombra* es lo que permite mostrar a un personaje cuyo tiempo y espacio no corresponde al presente de 1927 de Carlota y que, además, es utilizado como un recurso para desencadenar los recuerdos de la Emperatriz y así Erasmo consiga entablar un diálogo con ella. Desde que entra a escena, Usigli describe en las didascalias a Erasmo como:

De mediana estatura, que por un poco sería baja, de figura un tanto espesa y sólida, Erasmo Ramírez tiene por rostro una máscara de indudable origen zapoteca. Su pelo es negro, brillante y lacio, dividido por una raya al lado izquierdo. Viste de negro, con tal sencillez que su traje parece fuera de época: el saco es redondo y escotado, el chaleco cruzado y sin puntas, el pantalón es más bien estrecho. Lleva un sombrero negro de bola, un paraguas y un libro en la mano. Habla con lentitud pero con seguridad, sin muchos matices o inflexiones, y su voz es clara, pero sin brillo. [...] Su corbata de lazo, anticuada y mal hecha, completa *una imagen un tanto impresionista y vaga que juraría uno haber visto hace mucho tiempo*.¹³¹ (p. 149)

Si bien no es hasta que Carlota nombra a Juárez, desde la descripción del personaje ya es identificable por el lector que conozca la imagen del presidente y se puede observar que la caracterización de Erasmo dista mucho de una ridiculización del personaje parodiado, es decir, Juárez podrá encontrarse evocado en la obra, pero no está sometido a una reescritura por parte de Usigli.

¹²⁹ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, p. 178.

¹³⁰ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 9ª ed., Porrúa, México, 2006, p. 391.

¹³¹ Las cursivas son mías.

Si bien, considero que Erasmo es el símbolo de la historia oficial en *Corona de sombra*, al ser este personaje el que enmarca la remembranza de Carlota y quien da cuenta de la muerte de Maximiliano, no como testigo del suceso, sino como conocedor de la historia de México; no deja de ser también un personaje antihistórico, pues de acuerdo con Guillermo Schmidhuber:

De todos los personajes dramáticos creados por Usigli sobresalen por su excelencia dramática César Rubio y Erasmo Ramírez, estos dos personajes son antihistóricos porque son seres imaginados dentro de una circunstancia histórica determinada para mejorar la comprensión de la Historia y poseen una biografía que contradice la historia —ningún revolucionario se llamó César Rubio, ni existió un periodista con el nombre de Erasmo Ramírez—. ¹³²

Lo anterior se desprende del carácter ambivalente de Erasmo: es y no es Juárez, conoce la historia oficial, pero busca respuestas que le permitan ir más allá de ella; es un personaje ficticio, sin referentes en la realidad, pero sus diálogos van acorde a su carácter de historiador, es decir, la poesía se encuentra en los diálogos de los emperadores, pero no en él.

En este punto, cabría la pregunta sobre la razón que llevó a Usigli a presentar indirectamente a Juárez y es en un ensayo titulado: “Presencia de Juárez en el teatro universal, (una paradoja)”, donde reflexiona sobre que, pese a la admiración que el dramaturgo siente por Juárez, no siente empatía o antipatía por su figura, y concluye:

Quizá —he pensado mucho en ello— se deba mi insensibilidad en este caso a la idea, largamente examinada, de que Juárez no pertenece al teatro en el criterio que yo aplico al teatro, catedral del hombre, edificio humano por excelencia, por cuanto pertenece solamente a la historia. ¹³³

Por lo anterior, es que tanto Erasmo como Juárez pertenecen al plano histórico, pueden presentarse dentro de la poesía, pero no son susceptibles de ser poetizados. Al respecto, parte de la crítica ha considerado que Erasmo es el representante de Usigli en la *Corona de sombra*, como es el caso de Israel Isaac Pájaro Sánchez, quien señala:

¹³² Guillermo Schmidhuber, *Apología de Rodolfo Usigli. Las polaridades usigianas*, Universidad de Guadalajara, México, 2005, p. 68.

¹³³ Rodolfo Usigli, *Imagen y prisma de México. Presencia de Juárez en el teatro universal (una paradoja)*, p. 58.

Erasmus Ramírez es el alter ego de Usigli, él también era historiador y resultan adecuadas sus interrogantes en una época en que la psicología influyó ampliamente en la cultura y el arte occidental, el tratamiento psicológico que hace Usigli de Carlota es revelador.¹³⁴

Si bien Usigli se dedicó en algún momento a ser profesor de historia, precisamente una de las primeras historias sobre la dramaturgia del siglo XX en México corresponden a su autoría¹³⁵, él mismo también afirma que antes que cualquier otra cosa era principalmente dramaturgo¹³⁶, por tanto, difiere de la crítica en cuanto considero que Erasmo no es el alter ego de Usigli, pues el personaje pertenece a la ficción, en sus diálogos no existen rasgos poéticos, ni su acción dentro de la obra se encuentra afectada por algún aspecto dramático. De acuerdo con Roberto R. Rodríguez:

Erasmus, portavoz de Usigli, expone su intención de buscar una nueva verdad para la historia de México. En su conversación con Carlota confiesa que ha encontrado una nueva interpretación histórica con el sacrificio de Maximiliano, pues gracias a él, el mundo ha aprendido una lección en México. Desde su muerte han surgido y caído gobiernos, y se ha hecho una revolución que no terminará, sino hasta cuando los mexicanos comprendan el significado de la muerte de Maximiliano.¹³⁷

Resulta interesante y con mayor pertinencia que este investigador no le llama “alter ego” a Erasmo, sino el “portavoz” de Usigli, incluso Ramón Layera observa: “Erasmus Ramírez representa una personificación ironizada, una objetivación auto-referencial de la voluntad de indagar y cuestionar el pasado histórico que inspira la trilogía de las *Coronas*”¹³⁸.

Lo anterior, precisamente, porque el dramaturgo expone a través de Erasmo sus ideas e interpretaciones, no sólo de la historia, sino también de cómo es el mexicano, que en la medida que no reflexiona sobre su pasado, no puede entender

¹³⁴ Israel Isaac Pájaro Sánchez, *Historia y antihistoria en la dramaturgia de Rodolfo Usigli*, Diálogos transdisciplinarios VIII, Universidad Autónoma de Querétaro, México, 2017, p. 94.

¹³⁵ Nomland señala: “El teatro del siglo XX era un territorio completamente virgen cuando, en 1932, Rodolfo Usigli publicó su México en el teatro, un excelente resumen del teatro mexicano desde sus orígenes, que incluye un intento por rescatar al teatro de la aniquilación”. *Op. cit.*, p. 8.

¹³⁶ En “Notas a *Corona de fuego*”, Usigli lo dice explícitamente: “No soy historiador sino dramaturgo”. Cf. Rodolfo Usigli, *Teatro completo*, vol. III, p. 809.

¹³⁷ Roberto R. Rodríguez, “La función de la imaginación de las *Coronas* de Rodolfo Usigli” en *Latin American Theatre Review*, vol. 10, no. 2, Primavera, 1977, p. 39.

¹³⁸ Ramón Layera, “Mecanismos de fabulación y mitificación de la historia en las ‘comedias impolíticas’ y las *Coronas* de Rodolfo Usigli”, p. 54.

su presente. Erasmo sí representa la historia oficial, pero también aquella necesidad latente de encontrar un significado, específicamente la verdad del autor puesta en la voz de Carlota, una verdad distinta a la oficial en la medida que no se encuentra influida bajo un discurso político, lo cual le permite construir desde el cuestionamiento y la crítica este pasaje de la historia.

Es por esto que la manera en que Erasmo aparece por primera vez en *Corona de sombra* es relevante: el recurrir al soborno del portero, el permanecer oculto a la espera del momento en que pueda estar cerca de Carlota y el contraste que se marca con el Erasmo que termina la obra, permite introducir el contraste que marca el mexicano dentro de un contexto distinto al suyo. Por tanto, difiero de Fernando Vevia Romero, quien considera sobre este personaje:

Para ello introduce un historiador actual y para ello necesita un pequeño sainete entre portero e historiador. Este último no era necesario (el sainete); hubiera bastado con una frase. ¿Era necesario introducir ese personaje? Desde el punto de vista teatral, bastaría una buena obra dramática que expusiera su punto de vista sobre el asunto, para lograr su propósito. Tal vez una explicación en un prólogo, o un ensayo en una revista, hubiera aclarado ese punto para los curiosos. Lo que tratamos de decir es que la obra dramática pierde intensidad. Es verdad que el autor, pensando en la reacción de la gente que conociera su obra, la estaba sintiendo como bomba de dinamita que estallaría con gran estrépito. [...] Lo que tenemos ahora es un texto, donde los chistecitos de la primera escena fastidian. La morosa descripción de entrega de “mordidas” al portero, señalan un rumbo a la obra, que luego ha de abandonar enseguida, rompiendo el ritmo del drama.¹³⁹

Si bien ya he comentado en el apartado 1.2 sobre cómo Usigli utilizó el prólogo para explicar, justificar, argumentar y difundir su propuesta artística, también es cierto que el objetivo del autor es la obra dramática, sobre todo *Corona de sombra* que claramente está escrita para su representación. A pesar de que he señalado que los prólogos son una extensión de la pieza artística, también considero que la introducción de Erasmo representa los rasgos del mexicano de principios del siglo XX, que recién sale de una larga época de conflictos civiles.

No considero que la primera escena contenga siquiera los chistes que el crítico señala, pues es gracias a la interacción entre Erasmo y el portero que el lector

¹³⁹ Fernando Carlos Vevia Romero, *La sociedad mexicana en el teatro de Rodolfo Usigli*, Universidad de Guadalajara, México, 1990, pp. 134-135.

puede entender el motivo que lo lleva a buscar a Carlota. El cambio que sufre el historiador al final de la obra es lo que Usigli espera le ocurra a los lectores, que después de enfrentarse a una verdad distinta de la que conocen, se vayan con la zozobra de que la historia oficial mantiene en la sombra momentos que son más importantes de lo que se consideran.

Así, la búsqueda de Erasmo por una verdad obedece a una cuestión completamente personal y es el propio personaje quien da, al llegar hasta el lugar donde reside la Emperatriz, la respuesta ante la pregunta del portero sobre esa necesidad de encontrarse con Carlota: “Soy historiador, he querido ver este lugar histórico, esta tumba; pero no por pura curiosidad, sino porque era necesario para el libro que preparo” (p. 151).

La verdad que busca Erasmo es, por supuesto, una verdad subjetiva; las respuestas que espera obtener las utilizará para adecuarlas a sus percepciones y puntos de vista, por ello cuando el portero le pregunta si hablará mal de la Emperatriz en su libro, Erasmo asegura que no, pero inmediatamente realiza un juicio sobre Carlota:

ERASMO.- Yo soy historiador, amigo. La historia no habla mal de nadie, a menos que se trate de alguien malo. Esta mujer era una ambiciosa, causó la muerte de su esposo y acarreó muchas enormes desgracias. Era orgullosa y mala. [...] Me gustaría hablar con ella, hacerle preguntas; pero está peor que muerta. (p. 151)

En este diálogo, Erasmo muestra su ambivalencia: la del historiador profesional que quiere una perspectiva diferente a la de la historia oficial, pero a la par de la del ser humano —mexicano— que no puede evitar repetir los mismos juicios personales de dicha historia oficial para justificar la animadversión impuesta, donde Carlota es “una mujer ambiciosa y mala” por ser extranjera e intentar gobernar un país que no le correspondía.

Sin embargo, pese al juicio personal, Erasmo también responde que busca una verdad que le permita comprender más sobre el Segundo Imperio, hasta que en el tercer acto, después de haber escuchado el relato de Carlota, declara que ha logrado la comprensión. Pese a ello, ante la última pregunta que le hace Carlota, se descubre que no es del todo cierto:

CARLOTA.- Señor. [...] Una última cosa. Si fuera posible volver a vivir la vida, ¿sabéis lo que pasaría?

ERASMO.- [...] Sí, señora. Volveríamos a fusilar a Maximiliano.

CARLOTA.- No he querido decir eso. Lo que quiero decir es... Acercaos. [...] Lo que quiero decir es que Maximiliano volvería a morir por México, y que yo volvería a llevar esta corona de sombra sobre mi frente durante sesenta años para oír otra vez vuestras palabras. Para repetírselas al Emperador. (p. 221)

Así se observa que la verdad es una abstracción incierta, que depende de la construcción personal, en el caso de Erasmo ocurre que en realidad él no ha entendido el sentido trágico del Segundo Imperio, pero sí descubre un hecho clave pasado por alto por la historia oficial: la de los emperadores que, pese a ser los extranjeros y considerados como los invasores, fueron pieza clave para que Benito Juárez tuviera éxito en su empresa reformadora.

La respuesta que Erasmo le da a Carlota se encuentra planteada desde una postura nacionalista y desde una postura donde al mexicano se le dificulta entender la información que se le presente e, inclusive, su dificultad para permanecer hasta la muerte de la Emperatriz. Parece que el historiador se encuentra perseguido por el tiempo, a diferencia de Carlota que ha permanecido en un estado de atemporalidad y que al salir de él sólo es para enfrentarse a la muerte; en cambio, Erasmo es descrito desde el inicio de la obra: "Parece continuamente preocupado por algo que está dentro de su manga izquierda, cuyo puño mira con frecuencia mientras habla" (p. 149) y cuando la Emperatriz lo despide, nuevamente repite el gesto: "Erasmo mira su manga izquierda; duda, se decide, besa la mano de Carlota, recoge en presuroso silencio sus objetos y sale por el fondo" (p. 221).

Aquello que mira el personaje es el reloj, como si fuese necesario recordarle que él no pertenece al espacio-tiempo de Carlota y, al mismo tiempo, podría sugerir cómo es que la historia oficial se desvincula de la realidad, al escribir y exaltar sólo los hechos que benefician a quienes tienen el poder y les sean útiles a sus propósitos.

Por ello en Erasmo, Usigli se permite representar sus inquietudes, así como su necesidad de encontrar respuestas de aquello que oculta la historia oficial, pero al mismo tiempo inviste en Erasmo la percepción que el dramaturgo tiene sobre la forma de ser del mexicano, reticente a la postura crítica y al drama humano. Y, si bien, Usigli pudo haber terminado la obra en el momento en que el historiador se

retira de escena, el que continúe hasta mostrar la muerte de Carlota, recuerda la naturaleza antihistórica de *Corona de sombra*, donde lo que prevalece desde la perspectiva de Usigli es la pieza dramática.

2.2.2. Maximiliano, símbolo del sacrificio

De acuerdo con la historia oficial, Maximiliano es invitado a gobernar en México, derivado de los intereses de Inglaterra, España y Francia, así como del sector conservador que buscaba establecer un Segundo Imperio para traer orden al país, después de declarada la Independencia iniciada en 1810, esto con la intención de contrarrestar al gobierno de Benito Juárez y evitar que implementara sus ideas liberales.

No obstante, a pesar de que Maximiliano era hermano del emperador de Austria y pertenecía a la línea real de los Habsburgo, con una amplia historia y tradición monárquica, era un liberal convencido que, de acuerdo con la historia, antes de aceptar, solicitó documentos donde se probara que los mexicanos querían que él fuese emperador del país¹⁴⁰.

Precisamente por su inclinación liberal, ya nombrado emperador, Maximiliano promulgó leyes y códigos dirigidos al bienestar de la sociedad mexicana en general, además de contravenir los acuerdos que había firmado con los franceses y con la Iglesia católica antes de su llegada. Todo esto, con el paso del tiempo, propiciaría que Europa le diera la espalda y lo dejara a su suerte en América¹⁴¹.

Son precisamente dichas contradicciones en el personaje histórico, de una naturaleza trágica y de un final completamente desventurado y más cercano al ámbito literario que al histórico, lo que llama la atención de Usigli para construir esta pieza dramática. Para el dramaturgo, la oposición entre Juárez y Maximiliano es bastante clara, pues ve en Maximiliano todas las posibilidades dramáticas para

¹⁴⁰ Josefina Zoraida Vázquez señala al respecto: “El archiduque puso como condición que fuera el pueblo mexicano el que lo llamara, condición que los monarquistas cumplieron recogiendo miles de firmas. Una vez presentadas el 10 de abril de 1864, Maximiliano aceptó el trono”. En “De la Independencia a la consolidación republicana” en *Nueva historia mínima de México*, El Colegio de México, México, 2004, p. 177.

¹⁴¹ Cf. Josefina Zoraida Vázquez, *op. cit.*, pp. 173-183.

reescribirlo en el terreno de lo literario, en tanto Juárez le resulta un personaje que considera que sus decisiones y su quehacer político le impiden salirse de la historia¹⁴² y señala:

[...] Juárez no me impresiona como ser teatral, esto es, como personaje tridimensional. [...] Podría decir, a reserva de desenvolverlo, que Juárez parece ser más bien una figura a dos dimensiones por cuanto carece de la que representa la presencia de un conflicto personal, interior, pero que en la realidad histórica, en cambio, presta tres dimensiones irreprochables a la abstracción México.¹⁴³

Con esto, Usigli afirma la innegable importancia de Juárez para México, pero cuyo lugar corresponde al plano de la historia, razón por la que, de acuerdo con el dramaturgo, le resulta sumamente complejo construirlo dentro de una obra de teatro¹⁴⁴. En cambio, la naturaleza de Maximiliano, la serie de sucesos que se desenvuelven desde su salida de Miramar hasta su muerte en el Cerro de la Campana en Querétaro, se salen de toda expectativa que se asemeja más a una tragedia propia de la literatura, pero que ocurre en la realidad.

No obstante, no puedo pasar por alto la influencia que la vida personal de Usigli tiene en la clara inclinación por la figura de Maximiliano, una de ellas son las raíces europeas del autor, hijo de inmigrantes europeos, con un padre italiano y una madre austriaca, la cual le cuenta la historia de Carlota y Maximiliano cuando es niño¹⁴⁵.

Otro suceso que podría haber influido una mayor simpatía por Maximiliano, se encuentra en una identificación por parte del dramaturgo con el Emperador, quien considera ha sido absorbido por un país ajeno a sus raíces, precisamente como el

¹⁴² Respecto a la vida de Juárez, Usigli escribe: “No hay [...] muchas anécdotas en la vida de Juárez, y la anécdota es primer elemento de composición del teatro, no sólo en su sentido de trama sino en su importancia circunstancial para pintar —acuñar a veces— el carácter del personaje. La salvación de las aguas, la escapatoria de Guadalajara, la visita misma al cadáver de Maximiliano, como el idilio y la boda con Margarita Maza, no son sino episodios fragmentarios que en lo teatral darían a lo sumo piezas en un acto, pero no la imagen total y natural del personaje”. Rodolfo Usigli, *Imagen y prisma de México. Presencia de Juárez en el teatro universal (una paradoja)*, pp. 63-64.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 59.

¹⁴⁴ Usigli amplía el tema de Juárez en la literatura en su ensayo: “Presencia de Juárez en el teatro universal”.

¹⁴⁵ Cf. Rodolfo Usigli, “*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra”, p. 620-621.

mismo Usigli, que pese a sus raíces europeas, siente su pertenencia en México, que es en donde nace¹⁴⁶.

En tanto, Carlota y Maximiliano son víctimas de un cúmulo de sucesos que desconocían al momento de aceptar el Imperio: un país sin un proyecto claro de nación, dividido por los diferentes intereses políticos, los países europeos dispuestos a intentar colonizar nuevamente a América ante el crecimiento estadounidense, así como las naciones americanas reticentes a la conquista y en constante lucha por su independencia.

Toda esta serie de hechos que marcan el destino de ambos emperadores ha dado paso a que diversos escritores hayan hecho un intento por reescribirlos en el plano literario y que a Usigli no le convence del todo el tratamiento que se les da. Al respecto, Mehl Penrose señala:

Esta vida personal creada por Usigli representa su esfuerzo de hacer que el público crea lo que él cree: que Carlota y Maximiliano no eran personas totalmente malas y que el Imperio tenía buenos aspectos, incluso una visión unificadora y progresista para todo México.¹⁴⁷

Lo anterior es expuesto por el propio Usigli en su prólogo, pues considera que el Segundo Imperio es un momento importante que define el rumbo y la historia de México, donde, desde su postura, Maximiliano dista mucho de ser un enemigo absoluto de la nación, sino que sin ser mexicano buscó traer orden y progreso sin un interés colonizador de por medio.

No es sólo lo que el dramaturgo cree y quiere que crea y acepte el lector, su postura se deriva del conocimiento que tiene sobre la historia, más allá de las posturas oficiales, y propone el tema no tanto para que sea aceptado, sino para hacer que el lector reflexione, entre muchos otros temas, sobre los matices que existen dentro de un personaje, tanto histórico como literario. Así, Usigli expresa:

¹⁴⁶ Al respecto, Usigli afirma en el prólogo a *Corona de sombra*: “Nacido en México, de padres europeos no españoles, he descubierto, por ejemplo, que nada me separa de esta tierra; que disfruto para ver sus problemas, de una perspectiva extraordinaria, orgullosa y apasionada, y de una presencia sin retorno a Europa. Al contrario: un afán de hacerlo, de vivirlo y de morirlo todo aquí parece ser el signo de los criollos de mi tipo.” Rodolfo Usigli, “*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra”, p. 635.

¹⁴⁷ Mehl Penrose, “La historia en dos obras de Rodolfo Usigli, o el juego entre la fantasía y la realidad” en *Mester*, University of California, Estados Unidos de América, vol. 27, 1988, p. 137.

Desde Shakespeare sabemos que la personalidad humana tiene muchas facetas, profundidades y matices, que un hombre no es simple, ni únicamente bueno o malo, y que los héroes y los villanos como aparecen en el cine norteamericano, a una sola dimensión, no son reales.¹⁴⁸

Con esto, el dramaturgo despoja a Maximiliano de la investidura de enemigo, lo humaniza como un personaje con dudas y conflictos, le da un importante dentro de la historia de México, necesario para el triunfo definitivo de Juárez. Estos conflictos que Usigli observa en el Emperador, son vistos como elementos propicios que puede desarrollar dentro del plano literario, al considerar que rayan entre el deber y el amor¹⁴⁹. En tanto, en la figura histórica de Juárez, el dramaturgo no considera que dichos conflictos sean parte de su esencia, lo que lo mantienen dentro del plano histórico, sin las características necesarias que le permitan reconfigurarlo dentro del plano dramático, como mencioné en líneas anteriores.

Es decir, para el autor, Juárez no se encuentra en ningún momento frente a una disyuntiva semejante a la del Emperador, donde tiene que decidir entre salvar a México a través de su sacrificio o regresar indemne a Europa. Quizás el único momento de Juárez estaría en la elección entre ejecutar o liberar a Maximiliano y, a pesar de ello, Juárez es inflexible, sabe lo que está en juego si no fusila al Emperador, por lo que el único momento dramatizable, bajo la visión de Usigli, se diluye al responder al sentido del deber¹⁵⁰.

Al contrario de Maximiliano, en quien considera que sí se encuentra bajo aquella disyuntiva: su debate entre el deseo de continuar su vida tranquila junto a Carlota, el de abandonarlo todo y abdicar; frente al deber de cumplir su destino como gobernante y asumir la responsabilidad personal de liderar un país siendo fiel a sus ideales.

¹⁴⁸ Rodolfo Usigli, *Imagen y prisma de México*, p. 66.

¹⁴⁹ "Una vez más, el ser, el ciudadano teatral, debe tener un conflicto interior y Juárez no lo tiene, no son suyos los de Casio o Bruto; nunca tiene que dudar 'entre el deber y el amor'". *Ibidem*, p. 74.

¹⁵⁰ Liliana Díaz señala que históricamente: "La princesa Inés de Salm Salm, expulsada de Querétaro al igual que los diplomáticos de Bélgica, Italia, Austria y Francia, por tramar la evasión del emperador, fue a San Luis, se arrodilló ante Juárez y derramando lágrimas le pidió el perdón del príncipe. Juárez, conmovido, le dijo que si todos los soberanos de Europa estuviesen a sus pies, le sería imposible preservar su vida: 'no soy yo el que la toma, es el pueblo, y es la ley, y si yo no cumpliera su voluntad, la tomaría el pueblo y además la mía'". "El liberalismo militante" en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2009, p. 630.

En *Corona de sombra*, Usigli desarrolla la lucha interna de Maximiliano entre aquello que quiere y las responsabilidades conferidas junto con la aceptación del Imperio. No obstante, mientras en Carlota ambos lados se encuentran amalgamados en uno sólo¹⁵¹, Maximiliano constantemente se debate entre lo que quiere y lo que debe hacer.

El primer momento en que encontramos la anterior disyuntiva se encuentra en la segunda escena del primer acto, en la conversación entre él y Carlota una noche antes de su coronación, pese a que el Emperador ya ha aceptado el trono, las dudas sobre ir a México lo sobrecogen y habla con Carlota al respecto:

CARLOTA.- [...] ¿Qué nos detiene, Max? No tenemos nada que nos encadene a Europa. Allá seremos emperadores.

MAXIMILIANO.- [...] A mí me detienes tú, Carlota: tu amor, tu felicidad, tu tranquilidad. Nacimos tarde para los tronos y llegará un día en que los tronos se acaben. Entonces los pobres príncipes serán felices, libres. (p. 162)

En esta escena, Carlota le manifiesta a Maximiliano su deseo de poder, de encabezar un reino como en Europa y convence a su esposo de que la decisión que han tomado es la correcta, rechazando su propuesta de quedarse tranquilos en Miramar. Con el transcurrir de las escenas, se observa a través de los recuerdos de Carlota a un Maximiliano en constante lucha, pero con un pensamiento visiblemente inclinado a obedecer lo que le dicta el deber, ante los problemas que encuentran en México.

Así como Erasmo detona el movimiento en Carlota, para Maximiliano es la misma Carlota quien lo motiva a dejar Miramar y perseguir la corona para construir un Imperio de acuerdo con sus ideales políticos. Lo que lo lleva a desentenderse de todos los acuerdos firmados con Francia y la Iglesia, ganando que a ambos les den la espalda al no obtener el beneficio que buscaban con el Segundo Imperio:

CARLOTA.— Decid de una vez lo que pide Napoleón.

BAZAINE.— Ya he tenido el honor de poner a Vuestras Majestades al corriente de los deseos del Emperador. Un pedazo de tierra mexicana no vale los cientos de millones de francos que México cuesta a Francia, pero sí la vida y el triunfo de Vuestras Majestades.

¹⁵¹ En el deseo de Carlota por ser emperatriz también se encuentra su deber y el cumplimiento de su destino: el de gobernar un pueblo y que difícilmente podría conseguir en Europa. Esta idea se desarrollará con mayor detenimiento en el siguiente apartado sobre Carlota. Ver *infra*, p. 82.

MAXIMILIANO.— ¿Cree Napoleón que conseguirá amenazándome lo que no consiguió con halagos, con trampas y mentiras? Conozco sus deseos y hace tiempo que veo sus intenciones con claridad. El glorioso ejército francés fracasó en sus propósitos en 1862 y Napoleón pensó entonces que podía mandar a México, en calidad de agente de tierras, a un príncipe de Habsburgo. [...] Decid a Napoleón, señor Mariscal, que se equivocó de hombre. Que mientras yo viva no tendrá un milímetro de tierra mexicana. (p. 184)

En este punto, ya no hay un Maximiliano sumergido en dudas, sabe y acepta que su destino final es su sacrificio por México y por Juárez, así, mientras en un inicio está dispuesto a dejarlo todo para quedarse con Carlota, en este momento está decidido a cumplir con su deber y luchar hasta el final por el Imperio, aunque ambos emperadores sepan que Europa los ha abandonado a su suerte.

Es así como Maximiliano accede a que la Emperatriz represente el papel de embajadora ante el Papa y Napoleón con la esperanza de conseguir ayuda, mientras el Emperador se queda en México para intentar mantener el Imperio en pie, pero sabiendo que poco se logrará en Europa y con la naciente idea de que la única vía para lograr su objetivo —salvar México— es el sacrificio de sí mismo.

Sin embargo, su sacrificio no sólo es por México y por Juárez, al mismo tiempo Maximiliano atraviesa por una transformación simbólica, donde se despoja de todo aquello que lo reconocía como príncipe europeo, para convertirse en mexicano a través de la sangre que derrama para, por y sobre tierras mexicanas. Al respecto, Usigli expone:

Debo mencionar aquí mi intercambio de cartas, en el curso de muchos años, con ese gran conocedor de historia y limpio mexicano que es Marte R. Gómez, quien después de mucho tiempo acabó por reconocer lo que en mi concepto es razonable, lógico y exacto como en el teatro: la adquisición de la nacionalidad mexicana por Maximiliano al precio de su sangre.¹⁵²

Y en el mismo prólogo a *Corona de sombra* señala: “En la historia, en fin, la que nos dice que sólo México tiene derecho a matar a sus muertos y que sus muertos son siempre mexicanos”¹⁵³. Es decir, que el mexicano —el pueblo— demanda la vida de Maximiliano por haberse atrevido a gobernar el país, sin importar que haya hecho todo lo que estaba en su mano para protegerlo de los europeos y para unificar a los

¹⁵² Rodolfo Usigli, *Imagen y prisma de México*, p. 65.

¹⁵³ Rodolfo Usigli, “*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra”, p. 639.

mexicanos, ya que, como comentaba en el capítulo anterior, sólo a partir de que surge un enemigo en común, el mexicano deja de matarse entre sí y se vuelve capaz de luchar por un bien común, para combatir contra el otro ajeno a ellos, en este caso, el enemigo común es el extranjero.

Pero también la muerte de Maximiliano por su nueva patria conlleva una segunda transformación, donde Usigli lleva al Emperador a abandonar el plano del hombre y lo posiciona en un nivel divino¹⁵⁴, como señala en el prólogo a esta *Corona*: “La muerte de Maximiliano, que es uno de los medios divinos, parece un castigo; pero es, en realidad, la única forma en que Dios puede salvarlo”¹⁵⁵.

Es decir que Maximiliano muere —por designio divino— para salvar a los hombres —los mexicanos— como si fuera Cristo. Incluso Miramón y Mejía se dan cuenta de ello al equiparar la traición de Miguel Ángel López, quien había sido aliado del Imperio y cercano al Emperador, como la de un “tlaxcalteca” y como la de “Judas”, a lo que él responde:

MAXIMILIANO.— No digáis esa palabra, Miguel, ni vos esa otra, Tomás. Los tlaxcaltecas ayudaron a la primera mezcla que necesitaba México. Y decir Judas es pura soberbia. Yo no soy Cristo.

MEJÍA.— Os crucifican, Maximiliano, os crucifican entre los dos traidores. (pp. 218-219)

En este momento, previo a ser fusilado, Maximiliano se opone a los dos conceptos que aluden a la traición, pero que al definir a sus enemigos, lo definen a él mismo. Por un lado, se podría reconocer también en el Emperador a un tlaxcalteca al haber traicionado a los suyos, es decir a los europeos, en beneficio de un pueblo distinto y sin una conexión con ellos. No obstante, el propio Maximiliano no ve de forma negativa tal adjetivo y aclara la importancia de los tlaxcaltecas como catalizadores para la formación de la sociedad mexicana, “la primera mezcla que necesitaba México”, como señalaba en la cita anterior.

Por otro lado, si Miguel Ángel López es un tlaxcalteca, entonces Maximiliano se convierte en mexicana —como Cuauhtémoc¹⁵⁶—, dispuesto a morir por esta tierra

¹⁵⁴ Dicha cuestión, la desarrollo en el siguiente capítulo de esta investigación.

¹⁵⁵ Rodolfo Usigli, “*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra”, p. 637.

¹⁵⁶ Precisamente ese es uno de los temas que Usigli aborda en *Corona de fuego*, a la que nombra “teoría del sacrificio”, en donde Cuauhtémoc no es una simple víctima del acontecer histórico, sino que es él quien decide derramar su propia sangre, con la seguridad de que éste es el mejor camino para salvaguardar la integridad

y repetir una constante histórica en México: la muerte como parte de un sentido ritual, donde la sangre de un personaje determinado es ofrecida a cambio de la salvación de un pueblo.

Al ser ritual, esta muerte conlleva un proceso de preparación, donde el Emperador se enfrenta a constantes dudas que debe resolver para, finalmente, aceptar y estar listo para el sacrificio como la única vía para beneficio de los mexicanos. Así, en un primer momento, mientras aguardan el cumplimiento de la sentencia, Miramón y Maximiliano se dicen:

MAXIMILIANO.— [...] A propósito, tengo que pedirlos perdón.

MIRAMÓN.— ¿A mí, señor?

MAXIMILIANO.— No os conservé a mi lado todo el tiempo, como debí hacerlo.

MIRAMÓN.— Perdonadme a mí, señor, por haberme opuesto a la abdicación.

MAXIMILIANO.— Eso nunca podré agradecerlos bastante. (p. 217)

Con esto, se afirma que Maximiliano contempló la posibilidad de abdicar, pero le agradece a Miramón por mostrarle el camino a seguir e impedirle la abdicación¹⁵⁷, lo cual lo habría mantenido con vida, pero también le habría ganado el ridículo general, como Bazaine le sugiere en escenas anteriores:

BAZAINE.— [...] Si salváis la vida, señor, tendréis que hacer frente a la deshonra, a la prisión; o podréis huir, y entonces —perdonad mi franqueza de soldado— tendréis que hacer frente al ridículo. Claro que yo, personalmente, os aconsejo que abdiquéis. Pienso que vale más un archiduque vivo que un emperador muerto. (p. 184)

Pero Maximiliano trasciende el miedo por el riesgo al que expone su vida, gracias al propósito que tiene en mente: que México alcance su estabilidad y se libere de una vez de las pretensiones europeas de conquista. Además, Bazaine acierta en su

de sus raíces: “Por eso, con apoyo en el concepto de los historiadores de que era el único príncipe azteca dotado de penetración y de sentido político, le atribuyo la conciencia de creerse necesario para el futuro más que para el presente. La conciencia del sacrificio personal desesperadamente necesario para resolver el problema planteado por la Conquista, que para los indios era destructivo. Pero también la conciencia de que sólo a base de ese sacrificio quedaría en pie y seguiría en marcha la lucha psicológica y podría sobrevivir el indio”. Cf. Rodolfo Usigli, “Notas a *Corona de fuego*”, pp. 805-806.

¹⁵⁷ De acuerdo con la historia, Maximiliano sí contempló en algún momento abdicar al trono, después de que Carlota recibiera respuestas negativas de Napoleón III y el Papa a su petición de ayuda. En la *Nueva historia mínima de México* se señala al respecto: “La noticia convenció a Maximiliano de que sólo le quedaba abdicar, pero la oposición de sus ministros lo hizo desistir, aunque después lo abandonaron a su suerte”. Josefina Zoraida Vázquez, *op. cit.*, p. 179.

última frase, pues Maximiliano ha dejado de ser un archiduque y enfrenta su destino como emperador.

La aceptación de su destino ocurre al mismo tiempo en que Maximiliano entiende que el mundo los ha abandonado, después de su última entrevista con Bazaine y a quien amenaza con la llegada del ejército de Austria —la nación de su hermano—. Entonces Carlota le pregunta si todavía existe alguna esperanza, a lo que el Emperador le responde:

MAXIMILIANO.— (*Lentamente, con amarga ironía.*) Cuando un monarca necesita apoyar su trono sobre bayonetas extranjeras, eso quiere decir que no cuenta con el amor de su pueblo. En un caso semejante, hay que abdicar o morir.

CARLOTA.— ¿Qué es lo que dices?

MAXIMILIANO.— Repito, más o menos, las palabras de Francisco-José. Estamos perdidos, Carlota, abandonados por el mundo entero. (p. 186)

Ante esto, Carlota repite constantemente una negación para ambas opciones. La Emperatriz, en este punto, todavía no ha comprendido que Maximiliano ya contempla el sacrificio como única opción: “MAXIMILIANO.— [...] Mejor morir en México que vivir en Europa como un archiduque de Strauss. [...] Tenías razón tú, como siempre: aquí está nuestro destino” (pp. 186-187), un destino que al final el propio Emperador ha elegido¹⁵⁸.

El otro personaje con el que se compara a Maximiliano es con Cristo, al realizar una analogía entre López y Judas, por haber sido también traicionado por la gente en quien confiaba y que propicia el juicio y la condena del Emperador, quien es acompañado de igual manera por dos “ladrones” —Miramón y Mejía—, aceptando el sacrificio.

Con la comparación entre Maximiliano y Cristo, el Emperador es elevado dentro de la obra a un plano divino y en éste los hombres ya no pueden tomar decisiones o actuar, al encontrarse supeditados a aquello que los trasciende. Pero ante dicha comparación, Maximiliano no lo acepta y le responde a Mejía:

MAXIMILIANO.— Sería demasiada vanidad, Tomás, pensar que nuestros nombres vivirán tanto y que resonarán en el mundo por los siglos de los siglos. No. El hombre

¹⁵⁸ La elección del sacrificio y de la muerte por parte de Maximiliano coincide con la misma elección que hace Cuauhtémoc en *Corona de fuego*, quien también la ve como única vía para que su pueblo pueda seguir adelante.

muere a veces a semejanza de Cristo, porque está hecho a semejanza de Dios. Pero hay que ser humildes. (p. 219)

Maximiliano no cree que su acción sea lo suficientemente grande para ser comparada con el sacrificio de Cristo, pero sabe que es necesaria e inevitable, sin embargo, a pesar de que no se ve a sí mismo como un salvador, alberga la esperanza de que México reconozca el valor de su presencia y permanezca en la memoria como un aliado y no como un traidor; como el hombre que siguió su destino y lo encontró en una nación distinta a la suya, y no como el enemigo o el conquistador.

De esta manera, segundos antes de ser fusilado, fuera del espacio teatral y con las luces apagadas, se escucha únicamente la voz del Emperador:

LA VOZ DE MAXIMILIANO.— [...] Soldados de México: muero con la conciencia tranquila, porque no fue la simple ambición de poder la que me trajo hasta aquí, ni pesa sobre mí la sombra de un solo crimen deliberado. En mis peores momentos respeté e hice respetar la integridad de México. Permitid que os deje un recuerdo. Este anillo para vos, Capitán; este reloj, sargento. Estas monedas con la efímera efigie de Maximiliano para vosotros, valientes soldados de México. [...] No. No nos vendemos los ojos. Morir por México no es traicionarlo. (pp. 219-220)

Este momento que ocurre fuera del espacio teatral, bien puede simbolizar la transición de Maximiliano hacia el plano mítico, donde deja el mundo terreno al despojarse de sus objetos materiales —el anillo, el reloj y las monedas que lleva consigo— y sellar con su sangre su compromiso con México. El final de esta escena transcurre en un contraste entre la luz del sol que ilumina la celda vacía, mientras el fusilamiento del Emperador ocurre fuera de la vista del lector, me atrevo a decir que a la sombra¹⁵⁹, donde sólo se escuchan las voces, además, de dos tiempos

¹⁵⁹ En el mural que Diego Rivera hizo en la fachada del Teatro Insurgentes titulado *El teatro en México*, una de las obras que se encuentra plasmada es *Corona de sombra*, donde representa tres momentos de la obra: Maximiliano y Carlota en Miramar, Maximiliano y Carlota sentados en el trono de México con el Castillo de Chapultepec al fondo y esta escena donde Carlota envejecida se encuentra apesadumbrada por el fusilamiento de Maximiliano, que se encuentra al fondo de ella. Considero interesante señalar que Diego Rivera pinta la escena del fusilamiento precisamente en la sombra, donde sólo se observan las siluetas de Maximiliano, Miramón y Mejía. Cf. "Representaciones teatrales de obras de Rodolfo Usigli" en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consultado: http://www.cervantesvirtual.com/portales/rodolfo_usigli/imagenes_representaciones_015_usigli_fotografia_octavorivera2b/

distintos: la de Maximiliano antes citada y la de la Carlota anciana en 1927, quien está escuchando el relato de Erasmo.

La sombra bajo la que muere el Emperador no sólo lo saca físicamente del espacio teatral, sino que podría implicar que el sacrificio hecho por Maximiliano ha quedado al margen de la historia oficial, la cual se ha encargado de configurarlo bajo la imagen de un príncipe europeo, con la ambición de conquista y como el enemigo directo de Juárez.

Sin embargo, Usigli considera que es con el fusilamiento de Maximiliano el instante en el que México consigue, finalmente, la soberanía política tan ansiada desde 1810 con el inicio de la Independencia y señala: “En él muere la codicia europea; en él nace el primer concepto cerrado y claro de la nacionalidad mexicana¹⁶⁰”, una definición similar al que Maximiliano hace sobre los tlaxcaltecas, como mencionaba con anterioridad: el reconocimiento de que gracias al que es considerado como el enemigo, se propicia la unión de un pueblo que puede luchar por un bien común y así comenzar a definir el ser nacional.

Pero dicha soberanía política, al igual que Maximiliano al morir bajo la sombra, permanece en el eco de una voz y oculta entre la sombra, contemplada únicamente por la memoria que se aferra a aquello susceptible de ser olvidado — representada por Carlota— y por la historia inconforme, la que busca respuestas, que las obtiene, pero que no alcanza a comprenderlas del todo —representada por Erasmo—.

El ascenso de Maximiliano al plano mítico proporciona un significado no sólo para los mexicanos, sino también para el europeo: el poder que puede tener una nación, específicamente México, de absorber a cualquier persona que llegue y el miedo de ese otro por ser arrastrado, enajenando su voluntad y orillándolo a hacer aquello que no se hubiese imaginado antes de México. Lo señala el propio Usigli:

Europa no retrocedió ante la muerte, sino ante el miedo a la absorción. Europa se dijo: “América, México, pueden absorber a un hombre-tipo de Europa hasta hacerle perder todo sentido de su origen; México puede mexicanizar a Maximiliano hasta la

¹⁶⁰ Rodolfo Usigli, “*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra”, p. 629.

muerte. No nos metamos con México”. Este es un punto de vista que los Estados Unidos, por ejemplo, no aceptan aún.¹⁶¹

La muerte de Maximiliano implicó cerrarle la puerta a las pretensiones europeas de volver a establecer una colonia americana, perdiendo la carrera expansionista que se estaba desarrollando entre varios países del mundo y cuyo principal adversario eran los Estados Unidos¹⁶², no obstante, de acuerdo con el dramaturgo, son estos últimos los únicos que no se han percatado sobre tal capacidad de México, ni tampoco sobre la visible línea que los separa del resto de América.

Hasta el momento he establecido los elementos que construyen a dos personajes: por un lado, a Maximiliano como un sujeto histórico cuya importancia dentro de la historia nacional se exalta a partir de su paso a un plano mítico y, por otro, a Erasmo, personaje ficticio que representa la búsqueda por una verdad velada por el discurso demagógico, así como la dificultad que tiene el mexicano por pensar y vivir la historia —y el teatro—.

Pero, en medio de estos personajes, se encuentra la figura más relevante de la obra: la emperatriz Carlota, que reconcilia el pasado con el presente y propicia un punto de encuentro a partir de su testimonio que brinda a Erasmo, a partir del cual mantiene con vida el recuerdo de Maximiliano, a través de la única forma en que, de acuerdo con Usigli, puede protegerlo a él y a sí misma: por medio de la locura.

2.2.3. Carlota y la memoria del olvido

Coincido con Usigli cuando opina que el destino de Carlota contiene una mayor tragicidad que el desenlace del propio Maximiliano, pues mientras la vida del Emperador termina junto con el Imperio, ella permanece con vida, sobrevive a todos sus contemporáneos, pero abstraída de su contexto histórico, en un estado de

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 635.

¹⁶² Al respecto, Josefina Zoraida Vázquez cuenta: “El emperador francés [Napoleón III] soñaba con construir un imperio “latino” que sirviera de muro de contención a la expansión anglosajona, de manera que vio en la suspensión de pagos la coyuntura para intervenir y convocó a Gran Bretaña y España para discutir el asunto. En Londres, el 31 de octubre de 1861, los tres países firmaron una convención que los comprometía a bloquear los puertos mexicanos del Golfo para presionar la recaudación de pagos, sin intervenir en la política interna”. “De la Independencia a la consolidación republicana” en *Nueva historia mínima de México*, *op. cit.*, p. 175.

locura absoluta durante los próximos sesenta años. Incluso el dramaturgo señala: “[...] no existe en la tragedia griega misma registro de un castigo semejante”¹⁶³.

Y es precisamente la locura de la Emperatriz el hilo conductor que dirige *Corona de sombra*. Usigli ve en ella, a pesar de la tragicidad inherente a la realidad de su referente, las múltiples posibilidades dramáticas que puede configurar dentro de su obra a partir de los elementos históricos. De este modo, el papel de Carlota en *Corona de sombra* representa la evocación del pasado, pero de un pasado que ha quedado en el olvido por la historia oficial, la cual se ha encargado de resaltar en todo momento a los héroes y mostrar como personajes incidentales a sus enemigos.

Carlota ocupa el lugar de los vencidos dentro de la historia oficial de México, al encontrarse con Erasmo, ella es la última sobreviviente del Segundo Imperio, la única que puede dar testimonio sobre el pasado y a través de quien se resignifica la figura de Maximiliano, quien es despojado por Usigli de la investidura de enemigo y configurado como salvador.

La necesidad de Erasmo por entrevistarse con la Emperatriz y la insistencia de ella en recordar el pasado, de reconocer su presente y de comunicarle al historiador su travesía, permite lo que Paul Ricoeur señala: “La búsqueda del recuerdo muestra efectivamente una de las finalidades principales del acto de memoria: luchar contra el olvido”¹⁶⁴.

De este modo, la locura de Carlota no significa olvido, sino preservación, es decir, con su locura resguarda del paso del tiempo todos los recuerdos que se mantienen a la espera del detonante, que le permita a la Emperatriz traerlos a la luz, como el propiciado por Erasmo en la primera escena del primer acto con el libro de historia de México. Es así como la Emperatriz, al ser memoria, puede moverse de un punto a otro y servir de puente entre distintos polos: el pasado y el presente, Maximiliano y Juárez, Juárez y Erasmo, Europa y México, México y su pasado, la locura y la razón.

¹⁶³ Rodolfo Usigli, “*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra”, p. 629.

¹⁶⁴ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 50.

La condición de Carlota, alejada de la razón, le proporciona un carácter atemporal, que le permite a Usigli hacer un desdoblamiento¹⁶⁵ del personaje, como ya había señalado con anterioridad: el de una Carlota en 1927, anciana y completamente loca y una Carlota joven, ambiciosa y plena de salud mental¹⁶⁶. Estas dos Carlotas también forman parte del juego del claroscuro, donde Carlota joven se encuentra bajo la sombra del olvido hasta que Carlota anciana comienza a recordar, en tanto Carlota anciana es la sombra de aquello que alguna vez fue: la mujer dispuesta a abandonar Europa y sus raíces, para tomar la oportunidad de cumplir su destino, como se lo expresa a Maximiliano:

CARLOTA.— [...] Yo no soy feliz, Max. No soy feliz aquí encerrada. Si tuviéramos hijos me dejaría engordar como las princesas alemanas y dedicaría mi vida a cuidarlos con la esperanza de que alguno de ellos llegara a reinar un día —en Bélgica o en Austria, por un azar cualquiera. Creo que haría calceta y política, y si tuviera una hija la casaría con un monarca poderoso. Pero, ¿puedo alimentar esa esperanza? ¿Qué nos detiene, Max? No tenemos nada que nos encadene a Europa. Allá seríamos emperadores. (p. 162)

Con lo anterior, se puede considerar como definitivo el papel que la Emperatriz tuvo en el proceso de absorción de México sobre Maximiliano, al ser ella el impulso que necesita el Emperador para dejar Miramar y encabezar el Segundo Imperio. No obstante, en esta escena previa a su llegada a México, la ambición de Carlota es opuesta a la de Maximiliano, quien en un inicio considera que su posición es cómoda en Europa, pues únicamente se tienen que preocupar por ellos mismos, alejados de los conflictos políticos del resto del mundo.

Pero cuando ya se encuentran en México, ella da testimonio del cambio que ocurre en él y que es inverso al que ella vive, donde en un proceso opuesto al de Maximiliano, los argumentos de Carlota comienzan a dejar de lado la razón, para inclinarse, poco a poco, por los sentimientos:

¹⁶⁵ Si bien la configuración de una Carlota joven y otra anciana permiten la analepsis dentro de la obra, también es posible observar un desdoblamiento en el personaje de la Emperatriz, pues como señala Juan Bargalló Carraté: “[...] la aparición del Doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte”. En el caso de Carlota-anciana, la muerte implicaría la pérdida de su pasado y de la de Maximiliano, siendo la Carlota-joven el último intento por salvar del olvido su testimonio. “Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis” en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Alfar, Sevilla, 1994, p. 11.

¹⁶⁶ Este desdoblamiento de Carlota lo abordé con anterioridad en el apartado donde reflexiono sobre el tiempo. Ver *supra*, p. 49.

CARLOTA.— Esta noche no quiero imperio alguno, Max. He sentido de pronto una horrible distancia entre nosotros. Estaremos juntos y separados en el trono y en las ceremonias y en los bailes; tendremos que decirnos vos, señor, señora. ¡Oh, Max! Nunca ya podremos irnos juntos de la mano y perdernos por los jardines como dos prometidos o como dos amantes. [...] ¿No nos separará este imperio que yo he querido, que yo he buscado? ¿No tendré que arrepentirme un día de mi ambición? ¿No te perderé, Max? (p. 171)

Las preguntas que se hace Carlota ya vaticinan la respuesta, pues efectivamente el Imperio termina por separarla de Maximiliano, en un primer momento por la decisión del Emperador de sacrificarse por México y, después, por su muerte. Pero es precisamente la locura la que le permite a Carlota seguir con vida ante la inminente pérdida del Imperio, lo que provoca que, como señala José Antonio Llera:

Las esferas de lo público y de lo íntimo no sólo no concuerdan, sino que se oponen hasta la conmoción. Y, sin embargo, esa fractura es invisible, pertenece a un secreto que se revela cuando ya sólo puede causar daño a la fama de un portador ausente, a quien ya no se puede interrogar o requerir, en el instante en que la naturaleza del Mal se ha replegado como el cuerpo de un erizo.¹⁶⁷

En el caso de Carlota, lo público corresponde a la ambición inicial por cumplir con su destino, en tanto, lo íntimo tiene que ver con los sentimientos que va desarrollando conforme avanza el Imperio: la angustia por la caída y la pérdida de Maximiliano. Para la Emperatriz, el Imperio y Maximiliano son lo mismo, razón que la lleva a buscar ayuda a Europa, pues la abdicación al trono no es una opción viable.

Lo anterior ocurre cuando, ante la inminente partida del ejército francés del territorio mexicano y la elección de Maximiliano ante el sacrificio, ella sigue pensando en todas las posibilidades que los ayuden a salir a flote:

CARLOTA.— [...] Nuestro destino está aquí, Max, pero es otro. Éramos la pareja más hermosa y más feliz de Europa. Seremos los emperadores más felices del mundo. Max, yo iré a Europa. [...] Iré a Europa mañana mismo: sé que hay un barco. Veré a ese advenedizo Napoleón, lo obligaré a cumplir. Y si no quiere, veré a Bismarck y a Victoria; veré a tu hermano y a tu madre; veré a Pío IX; buscaré un concordato y una alianza, intrigaré; desencadenaré sobre Napoleón la furia y el aborrecimiento de toda Europa —interrumpiré el vals en que vive con los cañones de Alemania. Es fácil, Max, ¡es fácil! Les prometeré a todos el tesoro de México y cuando seamos fuertes, cuando estemos seguros, ¡que vengan a reclamar su parte! Sabremos cómo recibirlos. Haré luchar a Dios contra el diablo o al diablo contra

¹⁶⁷ José Antonio Llera, *Rostros de la locura*, Abada Editores, Madrid, 2012, p. 52.

Dios, pero venceremos. No perderemos nuestro Imperio, Max, ¡te lo juro! Seré sutil y encantadora, tocaré todos los resortes, jugaré a todas las cartas. Mañana mismo, Max, mañana mismo. No tenemos tiempo. ¡No tenemos tiempo que perder! Triunfaremos: ¿no dices tú que el bueno es más fuerte que el malo? (p. 187)

Todas las posibilidades que enumera Carlota juegan en los límites de esa “fractura invisible” al que se refiere Llera, pues la Emperatriz ha comenzado su acenso a la locura y es en este diálogo donde se observa cómo todas las ideas que está contemplando comienzan a desconectarse de la realidad, de la razón y del tiempo, el cual para Carlota se está agotando, por una parte, porque el Imperio ya no puede sostenerse más y, por otra, como un vaticinio de su propia pérdida.

Pese a ello, esta dualidad entre la razón y la locura no sólo se encuentra en la cabeza de Carlota, también se proyecta dentro del espacio teatral en los contrastes de luz y oscuridad, que marcan el paso del olvido al recuerdo, es decir, que en escena ella lo abarca todo, no termina en la delimitación física del personaje, sino que se encuentra presente en todo el escenario. Cada claroscuro, cada movimiento entre un tiempo-espacio y otro, responden a lo que Carlota simboliza dentro de la obra: la recuperación de la memoria y la memoria misma.

Al respecto, Paul Ricoeur señala: “Y, sin embargo, no tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello”¹⁶⁸ y, más adelante reitera: “[...] no tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo tuvo lugar, sucedió, ocurrió antes de que declaremos que nos acordamos de ello”¹⁶⁹, es decir, Carlota es el último testimonio vivo de un momento histórico importante en México que corre el riesgo de quedarse en el olvido.

Parece entonces que la locura le permite a Carlota preservar el recuerdo del pasado de manera inconsciente. No obstante, ella misma se cuestiona la razón por la que ha permanecido abstraída durante sesenta años en la segunda escena del tercer acto:

CARLOTA.— Esperad. El 19 de junio de 1867. 1927. Sesenta años. ¿Queréis decir que hace sesenta años que él me espera? [...] Es monstruoso. Es monstruoso. ¿Por

¹⁶⁸ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 41.

qué? ¿Para qué? ¿Cometí un crimen tan grande para merecer esta separación? No entiendo —no entiendo. (p. 213)

Precisamente la tragicidad de haber sobrevivido tantos años a la caída de su imperio completamente loca, es el único medio que le permite conservar y recordar el pasado, así como conjugar estados opuestos, como ocurre con el desdoblamiento de Carlota en una anciana y una joven, donde el movimiento de una es pausado y el otro más dinámico.

Así es como en *Corona de sombra*, Carlota-anciana comienza precisamente en un estado casi estático debido a su locura, a su edad y al hecho de que no se encuentra en México:

Entre tanto entra en el salón izquierdo Carlota Amalia. Es alta, delgada y derecha. Viste un traje de color pardo y lleva descubierta la magnífica cabellera blanca en un peinado muy alto. No habla. Va lentamente al sillón donde estuvo sentado Erasmo, apoyándose en un alto bastón con cordones de seda. Mira el sillón y recoge de él el libro olvidado por Erasmo. Sonríe, toma el libro y abre varias veces la boca sin emitir sonido alguno. Se sienta con el libro en la mano. (p. 152)

Por ello la locura la convierte en un personaje atemporal, marcada por sus silencios y por sus movimientos pausados, por encontrarse perdida en algún lugar de su mente, que la mantiene ajena a su realidad: los otros la cuidan, siguen su ritmo en cuanto se relacionan con ella, pero no comparten esa locura. En la entrada de Carlota a escena puede observarse esa lentitud en que se mueve y su estado de enajenación queda claro al tomar y hojear el libro de historia que dejó Erasmo, siendo su cabello encanecido el único rastro visible del tiempo.

Solamente al escuchar el nombre de México en voz de la dama de compañía que lee el título de aquel libro, Carlota es sacada de su trance pasivo y pasa a un estado contrario donde rompe el silencio y habla, sube el tono de la voz y hace que la dama corra de un lado a otro para cerrar las cortinas y salga en busca de ayuda.

México es su destino, es el que provoca en ella la movilidad en este instante de sus recuerdos y, cuando es joven, el que la lleva a lanzarse a la aventura. Esto último se muestra en la primera memoria evocada, cuando Carlota-joven se encuentra recluida junto con Maximiliano en su castillo de Miramar en la escena segunda, donde ambos, en la recámara de la Emperatriz, él se muestra pensativo y ella arreglando su cabello.

De alguna manera, en aquel momento también se encuentran fuera del tiempo, pues alrededor de ellos son otros quienes ostentan el poder y son otros quienes escriben y viven la historia. Al igual que Maximiliano, ella también es absorbida por un país lejano que aún no conoce, pero que ya influye en sus decisiones; así, más adelante, Carlota nuevamente sube el volumen de su voz, pero ésta no concluye con el grito desgarrador de su versión anciana que llama a Maximiliano, sino en las palabras con las que lo convence para no rechazar la oportunidad de ser parte de la historia:

MAXIMILIANO.- ¿Por qué no confiar en la vida? A veces la vida nos trae sorpresas. Somos jóvenes, tenemos tiempo.

CARLOTA.- No, mi ciego adorado, no, ¡no tenemos tiempo! El poder sería nuestro tiempo, los hijos serían nuestro tiempo. No tenemos nada. ¿Y no es ésta, justamente, la sorpresa que nos trae la vida? ¿No crees que es nuestro destino que aparece al fin? (p. 162)

Es decir, no forman parte de la historia ni de su tiempo hasta que se convierten en emperadores de México y realizan aquello para lo que nacieron y fueron educados¹⁷⁰, Carlota identifica que su destino se cumpliría sólo de dos maneras: al tener hijos y liderando una nación; ninguna de las dos han podido realizar y vislumbra que México les da una señal para lograrlo. La Emperatriz le expresa a Maximiliano la importancia de aprovechar esta oportunidad que los llevaría a ser parte de la historia y dejar el estado atemporal en el que se encuentran.

De este modo, se observan los contrastes entre la Carlota que es joven y la que es anciana, al encontrarse en lados opuestos: la joven que se encuentra en el pasado —o en el recuerdo de lo que fue el pasado—, de pie en la mayoría de las escenas, moviéndose dentro del espacio teatral de un lado a otro y plenamente consciente del tiempo y lugar que ocupa; en tanto, la anciana se encuentra en un presente, sentada la mayor parte de sus escenas, casi inmóvil y ajena a lo que la rodea.

Sin embargo, la Carlota joven no se encuentra en la realidad, es el recuerdo de una anciana que ha perdido la razón, como recuerda Mehl Penrose: “Hay que

¹⁷⁰ Al respecto, Carlota señala a Maximiliano en la segunda escena del primer acto: “Nacimos tarde. ¿Y tú te resignas? No digas disparates, Max. Los tronos no se acabarán nunca y es preferible que se sienten en ellos príncipes de sangre, educados para eso, que usurpadores o dictadores”. (p. 162)

recordar que Carlota cuenta los relatos mientras que sufre de la locura. Lo que le cuenta [a Erasmo] no es fiable a pesar del hecho de que recupera la razón por lapsos breves”¹⁷¹, es decir, el constante movimiento de la versión joven es un movimiento fruto de la locura, que sólo se encuentra en la mente de la Carlota que se encuentra en el presente.

José Antonio Llera señala:

Interesa destacar que en los diferentes tarots, la figura del Loco [...] suele aparecer en pleno movimiento, en marcha, previsto de un ligero hatillo donde caben sus pertenencias; pero, a la vez, se coloca en el centro de la rueda, puro comodín, inmune a todo cambio.¹⁷²

De esta manera, el vaivén de Carlota joven de pasar de un espacio-tiempo a otro, ocurre en principio, gracias a la Carlota-anciana, pues pese a que la Emperatriz en su estado juvenil se encuentra en su sano juicio, su movimiento es un retrato surgido de aquellos recuerdos recuperados de una anciana que se encuentra sumida en la locura, con los recuerdos como única posesión de Carlota, es decir, el “hatillo” al que se refiere José Antonio Llera.

En el apartado anterior sobre Maximiliano, abordo la escena donde Bazaine amenaza a los emperadores de retirar el ejército francés de México, debido a la reticencia de Maximiliano por permitir la invasión. Dicho momento desencadena el deseo de Carlota de ir a Europa como embajadora a pedir ayuda, ante la revelación de Maximiliano de que su hermano le ha dado la espalda. Así es como la Emperatriz recuerda una de las escenas que muestran su transición de la razón a la locura; la tercera escena del segundo acto donde se entrevista con Napoleón.

Carlota se presenta en el palacio de Napoleón y contrasta su apresuramiento con la pasividad de los emperadores de Francia, donde poco antes de la llegada de ellos, Carlota cuestiona con severidad: “CARLOTA.— [...] ¿Va a permitirse Napoleón el lujo de hacerme esperar? / “DUQUE.— Dios mío, señora, si así fuera, sería con el más profundo pesar por parte de Su Majestad. El Emperador tiene graves quehaceres y preocupaciones” (p. 190).

¹⁷¹ Mehl Penrose, *op. cit.*, p. 133.

¹⁷² José Antonio Llera, *op. cit.*, p. 40.

Aquellos “graves quehaceres y preocupaciones” de Napoleón no se comparan con la prisa de Carlota, porque pertenecen a un contexto histórico que no tiene cabida en *Corona de sombra*; la prisa y la angustia que vive Carlota en ese momento sí, porque Usigli ha explicado al lector desde un sentido humano el camino que ha seguido la Emperatriz y la desesperación que ella tiene, al grado de dejar México y a Maximiliano y considerar pedirle ayuda a Napoleón, poniendo de lado su orgullo.

Es entonces que entran Napoleón y su esposa, quienes la reciben con aparente alegría. Le proponen hacer una fiesta para celebrar su llegada, mientras ella sabe que Maximiliano la espera en México y que la empresa que se ha propuesto podría marcar una diferencia entre la vida o la muerte y así lo expresa:

EUGENIA.— [...] Pero no os dejen hablar. ¿Cómo está vuestro esposo?

CARLOTA.— Maximiliano se enfrenta a la muerte, señora.

EUGENIA.— ¿Qué decís?

CARLOTA.— (*Exasperada*) Por culpa del Emperador vuestro esposo.

NAPOLEÓN.— Señora, esa acusación... No comprendo.

CARLOTA.— No, no. He dicho mal. No es vuestra culpa. Es culpa de Bazaine, ese palurdo... (p. 191)

En este punto, los diálogos de Carlota comienzan a ser más cortados y cada vez menos razonables. En ellos, poco a poco, comienza a utilizar un lenguaje metafórico que irá aumentando conforme se da cuenta que sus aliados los han abandonado ante la postura de Maximiliano de proteger el territorio mexicano.

Napoleón también va cambiando su actitud hacia ella, pues de su actitud diplomática y superficial, opta por hablarle con la verdad a la Emperatriz, al señalarle que ellos sabían el precio a pagar para recibir el apoyo de los franceses, ante el creciente desconcierto de Carlota, el cual se explica a partir de José Antonio Llera, quien apunta: “[...] la visión de la locura se transforma en anhelo: el demente es un ser en estado de noche y su falta de conciencia significa un antídoto —atroz aunque definitivo— contra el sufrimiento y el dolor humanos”.¹⁷³

En Carlota, lo anterior queda plasmado en la escena donde le ofrecen naranjada para que pueda aliviar sus nervios, pero con esa acción desemboca el

¹⁷³ *Ibidem*, p. 13.

reconocimiento de que ella y Maximiliano han sido utilizados, no quedándole otro remedio que dejarse llevar por la locura ante lo terrible de la realidad:

CARLOTA.— Me habéis envenenado... Dejadme ya. Ahora me doy cuenta. Veneno —veneno por dondequiera. Veneno por años y años. ¿Qué hace el veneno de Europa en el trono de Francia? Estoy saturada de vuestro veneno. No me toquéis. ¡Advenedizo! Se lo dije bien claro a Max. ¿Qué puede esperarse de un Bonaparte? Veneno —nada más que veneno. Os haré caer del trono, Bonaparte. Cáncer de Europa— veneno de Europa. Veneno de México. Os haré caer. Haré que os derroquen, que os persigan, que os maten, y vuestro nombre será maldito para siempre. (p. 196)

Con la locura, como señalaba anteriormente, aumenta el lenguaje metafórico. En este punto, las acusaciones por envenenamiento que profiere Carlota respecto a la naranjada que le han ofrecido, se desplazan al envenenamiento que representa Napoleón a Europa y su intento por llegar a México; incluso por su propia ambición, provocada por la sociedad en la que creció.

Así, con la pérdida de la razón, Carlota adopta la postura del loco que en su delirio se convierte en profeta, como señala Llera: “[...] la locura se asocia por lo común al delirio. Ya había observado Descartes que la duda es sólo patrimonio de la razón. Para el que delira sus creencias se transforman en evidencias [...]”¹⁷⁴. De este modo, la Emperatriz, en medio de su locura, es capaz de enumerar verdades y realizar vaticinios, en este caso sobre Napoleón, a quien le adelanta la imagen que quedará de él en la Historia.

Otra idea que señala Llera en la cita anterior es la del loco como el centro de la rueda, es decir, del movimiento de los demás, como se ha abordado continuamente en este capítulo, donde Carlota es el centro de la acción, no sólo de todo *Corona de sombra*, sino de todos quienes la rodean, desde la dama de compañía, del alienista, de Maximiliano y del propio Erasmo, quien reacciona y entiende a partir de lo dicho por la Emperatriz.

Un tercer concepto que rescato de la cita anterior es la del loco como comodín, “inmune a todo cambio”. En tanto Carlota no recupera su hatillo y es llevada a rememorar su pasado, ella permanece en ese estado de locura inmóvil

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 19.

durante sesenta años y, señala Usigli, durante ese tiempo la historia oficial no se acuerda de ella terminado el Segundo Imperio hasta que le llega la muerte.

El tiempo durante el que la Emperatriz permanece abstraída de todos y todo es lo que le imprime mayor tragicidad a la vida del personaje histórico y que el dramaturgo aprovecha para plasmarlo en su obra. Para Usigli, la locura de Carlota no es un castigo por su ambición de poder:

La locura de Carlota es el otro acto, pero, mejor que el castigo, parece prevención. Cuerda, poseída por el diablo napoleónico y europeo, probablemente habría destruido la obra divina implícita en la muerte de Maximiliano. [...] Es la historia la que nos dice que Carlota sobrevivió sesenta años al derrumbamiento de su sueño de poder por alguna razón tan categórica como inefable.¹⁷⁵

Es decir que la locura se vuelve necesaria en Carlota para salvaguardar el pasado y el recuerdo de Maximiliano, quien en *Corona de sombras*, gracias a la construcción de su personaje a partir de la Emperatriz, es configurado en el plano mítico posible sólo en una obra dramática, a partir de una locura que no se construye a partir de la historia, sino a partir de lo literario.

Otro de los aspectos que señala José Antonio Llera antes citado sobre que “el demente es un ser en estado de noche”¹⁷⁶, en el caso de Carlota, ella se encuentra constantemente en un juego de claroscuros, del mismo modo en que se mueve en el espacio-tiempo. Su tránsito entre la luz y la oscuridad puede visualizarse dentro del espacio teatral donde se encuentra desde el momento en que escucha la palabra *México*, que le provoca una crisis y, pese a que la habitación es descrita totalmente iluminada por la luz natural proveniente de las ventanas, Carlota asegura que se encuentra inmersa en las tinieblas, obligando a la dama de compañía a cerrar las cortinas y encender velas.

Al recuperar la razón y escuchar sobre la muerte de Maximiliano, es cuando ella puede desprenderse de aquellas luces artificiales, cuyo alcance luminoso es poco: “*Carlota mira al frente. Sonríe. Se reclina en el respaldo del sillón con un gran suspiro de alivio.* CARLOTA.— Ya podéis apagar esas luces. En el bosque, Max. Ya estamos en el bosque” (p. 221).

¹⁷⁵ Rodolfo Usigli, “*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra”, pp. 637-638.

¹⁷⁶ Ver *supra*, p. 90.

Con esta vuelta a la luz natural y con la claridad de encontrarse en su sano juicio, Carlota recupera su temporalidad para morir, tomando nuevamente su papel dentro de la historia, es así como su movimiento vuelve a detenerse y se sienta en medio de la escena para esperar el término de su vida que es acompañado con un movimiento de luces: las cortinas que se corren y la luz del sol que entra como cascada.¹⁷⁷

En el momento en que Carlota recupera la razón, la tragedia del Segundo Imperio termina, pero en lugar de convertirse únicamente en un suceso histórico, en *Corona de sombra* también se concluye su proceso de mitificación. Con la cordura de vuelta, la Emperatriz cumple con el destino señalado a lo largo de la obra, que desde la visión de Usigli no se encuentra únicamente en la obtención del poder, sino que la razón de mantenerse con vida es la de formar el enlace entre el pasado y el presente, acercar a Erasmo —el mexicano contemporáneo— a su pasado, que no lo entiende del todo, pero vislumbra su importancia y peso en su presente.

¹⁷⁷ El juego del claroscuro, así como su significado en *Corona de sombra*, se aborda con mayor detenimiento en el capítulo 3 de este trabajo.

Capítulo 3. La poética antihistórica en *Corona de sombra*

Mencioné en el primer capítulo del presente trabajo que es precisamente en el prólogo donde Usigli resalta que si bien los personajes, las fechas y los lugares tienen una relación con sucesos históricos nacionales, las obras distan mucho de ser una visión teatralizada de la historia oficial. Es decir, el dramaturgo no se centra en realizar un retrato fiel de la historia oficial, sino que utiliza el recurso histórico como un elemento más de composición artística, “como un acento de color” y como una “muleta” para la literatura, como he mencionado en el primer capítulo.

De este modo, la configuración artística que Usigli desarrolla a lo largo de las *Coronas* le permite construir una poética de lo antihistórico, en donde resalta la importancia que tiene la imaginación como parte de la construcción de una pieza artística. La imaginación, entonces, es utilizada por el dramaturgo para establecer un diálogo libre sobre aquello que en otra área del conocimiento no tan fácilmente se podría discutir: el pasado, la naturaleza humana, los mitos que sostienen a una nación y aquellos originados en un texto oficial, pero que resultan endebles dentro de una concepción de identidad nacional.

Una parte de aquello que compone la poética antihistórica de Usigli tiene que ver con los símbolos recurrentes en toda la trilogía, como ocurre con el claroscuro, que si bien resulta ser una constante, su significado y configuración en cada una de las obras varía de una a otra. En este capítulo presentaré un análisis de los símbolos que conforman el caso particular de *Corona de sombra*, su papel dentro de la poética antihistórica de Usigli, así como la visión crítica que ayudan a construir dentro de la obra.

3.1 La composición del claroscuro

El elemento que más destaca en *Corona de sombra* es el claroscuro, que forma parte importante no sólo de la significación de la obra, sino de la composición tanto del texto dramático como del texto espectacular; es de este modo que el claroscuro

encuentra una multiplicidad de significados en distintos niveles de la obra a partir de los símbolos de la luz y la oscuridad, al formar parte de la configuración crítica de la obra.

De acuerdo con Tzvetan Todorov: “[...] el símbolo es productor, intransitivo, motivado; logra la fusión de los contrarios: es y a la vez significa, su contenido escapa a la razón: expresa lo indecible”¹⁷⁸, es decir, a través del símbolo se pueden llegar a comprender todas las posibilidades significativas que el dramaturgo imprime dentro del claroscuro y le permiten configurar no sólo la teatralidad del espacio escénico, sino de los propios personajes y del discurso irónico.

En el capítulo anterior señalaba la importancia que tenía la luz para Usigli, sobre todo en la configuración de la teatralidad, donde en las didascalias se puntualiza la manera en la que debe llevarse a cabo la iluminación del espacio escénico, como un recurso que aspira a permanecer en cualquiera de los textos espectaculares que surjan del mismo texto dramático, por ser parte del vaivén entre el pasado rememorado y el presente. Así es como en gran parte de la obra, las luces acompañan a la Carlota de 1927 y al recuerdo que evoca sobre el Segundo Imperio, las cuales, al intercalarse entre un lado y otro del escenario dividido en dos, acompañan la travesía de la Emperatriz desde Miramar hasta México y de nuevo a Europa.

En la primera aparición de Carlota en escena, ella se encuentra en un salón en Bruselas, ya anciana y con la razón perdida, en medio de una habitación completamente iluminada, la cual es descrita: “Es de mañana y la luz del sol penetra tumultuosamente por el balcón y la terraza” (p. 148). No obstante, ante el encuentro de Carlota con el libro de historia de México de Erasmo, la Emperatriz sufre una crisis donde exige se ilumine la habitación, contrastando con la descripción inicial de las didascalias. Es así como observo dos tipos distintos de luces en la escena primera: la luz natural proveniente del Sol, descrita como una fuente que lo ilumina todo; y la luz artificial, originada por aquellas lámparas que Carlota hace que su dama de compañía encienda, por encontrarse sumida interiormente en la oscuridad.

¹⁷⁸ Tzvetan Todorov, *Teorías del símbolo*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, p. 289.

Los tipos de luz también acompañan los espacios a los que se refieren: un espacio exterior —el mundo— de donde emana la luz natural y que se conecta con el espacio interior de las habitaciones de Carlota a través del balcón y la terraza, pero que a su vez dichos espacios interiores se encuentran por momentos iluminados artificialmente. A pesar de que el lugar donde se encuentra la Emperatriz forma parte de un mundo que no ha detenido su temporalidad, en las habitaciones el tiempo se encuentra suspendido junto con ella, ajeno a la realidad del mundo exterior.

Entonces, las habitaciones son reflejo de lo que ocurre con Carlota, quien ha permanecido estática desde la muerte de Maximiliano, sumida en la locura hasta el momento en que recuerda el nombre de México y comienza un proceso para recuperar la lucidez, que al final desembocará en su morir. Resulta plausible la analogía entre la locura de Carlota y el claroscuro, pues mientras la Emperatriz no se encuentra iluminada por la luz de la razón, a pesar de que el Sol irrumpe en el espacio interior, como es descrito en las didascalias, su luz no llega a todos los rincones y es en las sombras que se mantiene latente la locura.

La analogía anterior la propongo a partir del significado de la luz, a la cual se le atribuye una naturaleza espiritual donde se posee el conocimiento¹⁷⁹, pero dicho conocimiento viene del mundo exterior, además Chevalier nombra “la luz del cielo” como aquella que implica la salvación del hombre¹⁸⁰, pero que es incapaz de llegar a todos los rincones.

Por ello la sombra se convierte en lo opuesto al conocimiento. Incluso desde el título de la obra se marca esta oposición al ser la corona un objeto brillante, que bien puede representar la obtención del imperio que les permite a Carlota y Maximiliano cumplir su propósito, pero que con ella se encuentra la sombra del destino fatal e inevitable de los emperadores.¹⁸¹ Es así que aunque la luz natural

¹⁷⁹ Jean Chevalier señala textualmente: “La luz es el conocimiento”. En *Diccionario de los símbolos*, 2a. ed., Herder, España, 1986, p. 664.

¹⁸⁰ Cf. *Ibidem*, p. 665.

¹⁸¹ El título de cada una de las *Coronas* mantiene este contraste del claroscuro donde, a pesar de que en *Corona de sombra* es más evidente, tanto en *Corona de fuego* y *Corona de luz* también se establecen, pues el fuego al alumbrar proyecta sombras alrededor de aquello que ilumina, en tanto la luz de tan brillante que puede llegar a ser lastima los ojos y no deja que se vea con claridad aquello que se encuentra alrededor por la ceguera que provoca el resplandor, llevando a la oscuridad en medio de tanta luz.

ilumine —y que simboliza el saber sobre la realidad histórica—, en todo momento permanecerán las sombras, es decir, aquello que permanece en lo que se desconoce. De este modo, no sólo Carlota lo vive, también Erasmo, quien busca una verdad que la historia oficial no le proporciona; e incluso Maximiliano, quien no es capaz de ver en un inicio el trasfondo de la invitación para gobernar México.

Es a partir de la sombra que se pueden mantener ocultas las intenciones de los otros, por ejemplo, es lejos de la luz del sol que entra a raudales en los salones del castillo de Beuchot, donde el portero puede ocultar al intruso que lo acompaña:

Por la puerta de primer término izquierda entra un hombre. [...] Mira en torno suyo, asoma por la terraza y luego va a la pared de cristales para atisbar. Al satisfacerse de la absoluta ausencia de personas, vuelve a la puerta de primer término izquierda, adelanta el brazo, asoma la cabeza y habla.

PORTERO.- Puede usted pasar. (p. 148)

La persona a quien se dirige es Erasmo, que ha sobornado al portero para que le permita entrar y poder tener la oportunidad de entrevistarse con la Emperatriz. Así es como, en medio de la desbordante luz que supondría deja todo a la vista, los lugares a los que no llega terminan siendo propicios para mantener en secreto al historiador mexicano.

Este primer claroscuro del inicio del primer acto incluso es acompañado por un ambiente donde impera el silencio, el cual se equipara al olvido en que ha permanecido la Emperatriz y la locura que la persigue. Pero, como señalaba en el capítulo anterior, precisamente es Erasmo quien llega a diluir esa tranquilidad, al dejar sobre la mesa un libro de historia de México, que desencadena una crisis en Carlota, quien rompe con un grito colérico tanto la luz como el silencio, al descubrir su presencia.

Es en este momento en que Carlota enmarca el oxímoron de la escena: el grito que profiere no es uno de angustia, sino de cólera, quizás por un olvido que no ha elegido y que para los demás, salvo Erasmo, pasa desapercibido; en tanto la luz parece desarrollar atributos de la sombra, pues en vez de ver con claridad, todo lo ve en penumbra, por ello exige luz: “Carlota.— Luces, ¡pronto! ¡Luces! [...] ¡Tan oscuro, tan oscuro! ¡Luces! [...] ¡Luces!” (p. 153).

Ante la reacción de la Emperatriz, la dama corre por la habitación, deja caer las cortinas, extingue la luz natural desbordante y sume todo en la oscuridad para encender un candelabro, el cual deja en una mesa que atrae inmediatamente la atención de la Emperatriz:

Carlota se levanta y se acerca a la mesa apoyándose en su bastón. Alza su mano libre y la pasa cerca de las llamas de los velones, mirándolos, como fascinada. Deja caer el bastón y aproxima sus dos manos a las velas, como acariciando las llamas. De pronto algo parece resonar en su memoria. (p. 153)

Aquí la luz natural es cambiada por una luz artificial que enfoca la mirada del lector en Carlota y lo que pasa alrededor de ella. El candelabro la abstrae del mundo, todo lo demás deja de existir, quedando únicamente la Emperatriz y sus recuerdos, como señala Juan-Eduardo Cirlot, quien considera que la vela encendida remite a: “[Una] luz individualizada; en consecuencia, símbolo de una vida particular, en contraposición a la vida cósmica y universal”¹⁸², precisamente como ocurre con los recuerdos de Carlota, que son iluminados por el candelabro.

Por otra parte, Chevalier apunta que: “El candelabro es símbolo de luz espiritual, de simiente de vida y de salvación”¹⁸³, por lo tanto, el candelabro y las velas encendidas en escena centran la mirada en Carlota y en su existencia individual, al darle luz en medio de su locura y traer de vuelta a la Emperatriz junto con una versión de la historia despojada de la oficialidad, aquella que Erasmo está buscando, y que a cada uno rescatará del olvido.

Víctor Nieto Alcaide señala:

La luz aparece como un símbolo a través de la ficción de un sistema de iluminación no-natural; es decir, mediante un sistema que la presentase desprovista de su condición de medio físico imprescindible para percibir la realidad de una manera objetiva y que, en cambio, proporcionase una referencia simbólica de lo sagrado.¹⁸⁴

De este modo, con la luz artificial —o no-natural en la cita anterior— se puntualiza que la perspectiva de aquello que ilumina es la de Carlota, alejada de la objetividad al ser sus recuerdos y no los hechos del pasado escritos por la historia oficial, los

¹⁸² Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, España, 1992, p. 157.

¹⁸³ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 244.

¹⁸⁴ Víctor Nieto Alcaide, *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 13-14.

que le mostrará a Erasmo y con los que construirá un nuevo mito nacional a partir de la imagen de Maximiliano.

Lo anterior es marcado por el contraste entre la luz natural, de esencia inmaterial y que entra por las ventanas, pero que bien puede ser percibida como algo que ya se encuentra en la habitación, sin que la mano del hombre haya incidido en ella. En tanto, la luz artificial, la de las velas sobre el candelabro, es hecha por la mano de la dama, quien enciende una llama, la cual acompaña a Carlota del presente hacia el pasado, marcando el cambio entre escenas, entre el espacio escénico y entre los recuerdos:

Echa a andar, con el candelabro en la mano, hacia la puerta divisoria. Cuando va a trasponerla se apaga la luz del salón izquierda, sobre la figura inmóvil de Erasmo, y se corre la cortina parcial un momento después. No hay interrupciones entre las escenas. [...] Se ilumina el salón de la derecha con la luz de los velones; pero quien tiene ahora el candelabro es Maximiliano, envuelto en una bata de la época. (pp. 160-161)

En este punto, Erasmo ya se ha presentado ante Carlota y ella lo ha confundido con Benito Juárez, por lo que lo invita a sentarse y platicar, mientras el historiador, al percatarse del estado de enajenación en el que la Emperatriz vive, aprovecha la oportunidad para preguntarle la razón por la que ella y Maximiliano fueron a México, lo que da paso a la transición entre una escena y otra, al salir Carlota anciana con el candelabro entre las manos y aparecer al otro lado del espacio teatral como una Carlota joven y con Maximiliano junto a ella, donde él es quien lleva el fuego que ilumina su espacio y en quien giran los recuerdos de ella.

Así, a estos símbolos de la individualidad y de la salvación se agrega el del fuego de las velas, que de acuerdo con Gaston Bachelard:

El fuego y el calor suministran medios de explicación en los campos más variados porque ambos son para nosotros fuente de recuerdos imperecederos, de experiencias personales simples y decisivas. El fuego es un fenómeno privilegiado que puede explicarlo todo. Si todo aquello que cambia lentamente se explica por la vida, lo que cambia velozmente se explica por el fuego.¹⁸⁵

De este modo, el fuego de las velas acompaña a la evocación de los recuerdos de Carlota, imperecederos en tanto ella siga con vida y ahora que se los transmite a

¹⁸⁵ Gaston Bachelard, *El psicoanálisis del fuego*, Alianza, Madrid, 1996, p. 17.

Erasmus, han sido rescatados del olvido absoluto. Además, este tipo de luz determina una velocidad y un ritmo de la memoria, así no se muestra una serie consecutiva de hechos contados en una sola secuencia, sino que entre uno y otro suceso existe una elipsis enmarcada con el encendido y el apagado de algún candelabro o con el telón cerrado parcialmente.

La apariencia de un movimiento vertiginoso resulta análoga a la velocidad con la que se instaura y cae el Segundo Imperio para sus protagonistas, simulando la rapidez con que la historia transcurre, al igual que pasa con los pensamientos de Carlota, pero conforme avanza la pieza, la luz artificial irá trastocando su significado, donde si al principio los candelabros iluminaban a la Emperatriz en medio de la locura, al llegar a la tercera y cuarta escena del segundo acto —donde se entrevista con Napoleón y con el Papa— las velas contrastan y en vez de traer la luz del conocimiento, sirven para ocultar las verdaderas intenciones de los otros y es la misma luz la que marca la pérdida de razón de la Emperatriz al no soportar las motivaciones ocultas tras su imperio.

En la escena tercera del segundo acto, cuando Carlota se encuentra en Francia y busca a Napoleón, la luz no se desprende exclusivamente de los candelabros, como se señala en las didascalias, se mezcla con una luz natural del atardecer: “Un lacayo penetra en el salón de la derecha llevando un gran candelabro con velas encendidas y desaparece. La luz, sin embargo, es diurna” (p. 190); lo anterior marca la delgada línea entre la razón y la locura de Carlota, con el sol que se va ocultando y la deja sumida en la locura y en el olvido.

Chevalier señala:

Aunque la luz solar es la expresión de la potencia celeste del temor y de la esperanza humanas, no aparece como algo inmutable. Podría desaparecer y la vida desaparecería con ella. [...] si la luz solar muere cada tarde, renace cada mañana y el hombre, asimilando su destino al de esta luz, toma por ella esperanza y confianza en la perennidad de la vida y su potencia.¹⁸⁶

No obstante, este es el último atardecer en la vida de Carlota, pues no sólo pierde su lugar en la historia, pierde el imperio y pierde a Maximiliano, pero es también con la pérdida de la razón que Usigli encuentra la esperanza de preservar a los

¹⁸⁶ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 665.

emperadores del olvido, entonces, la sombra de la locura se vuelve protectora de aquello que ha quedado oculto a la espera de que la luz nuevamente lo ilumine.

Al final del encuentro con Napoleón, Carlota lo acusa de haberla envenenado física y espiritualmente, sale de escena y después de un intento de los emperadores de Francia por regresar a una charla casual, la oscuridad cae sobre el escenario. No hay didascalia que la puntualice, pero bien puede percibirse el cambio de Napoleón y Eugenia, quienes se quedan en la oscuridad, mientras la luz sigue a Carlota para mostrarla en el Vaticano, en la escena cuarta del segundo acto: “[...] vemos que un candelabro con bujías encendidas es instalado en una mesa del salón izquierda. La luz se hace un momento después en el despacho del Papa Pío IX, en el Vaticano. El Papa estará de espaldas al público todo el tiempo” (p. 197).

En este momento, la luz nuevamente es poca al provenir de un candelabro con bujías, es decir, no ilumina por completo lo que hay alrededor, no obstante, resulta interesante que en el recuerdo de Carlota no se muestra el rostro del Papa al espectador, a pesar de que la Emperatriz sí lo tiene de frente. El que Pío IX se encuentre de espaldas durante toda la escena, bien puede sugerir el fin del viaje de Carlota en su búsqueda de ayuda para el Segundo Imperio, la espalda que les ha dado toda Europa a los emperadores y, posiblemente, a América en general¹⁸⁷.

Hasta este punto llegan los recuerdos de Carlota, después sólo se muestran a partir de un diálogo una sucesión de imágenes que ella conserva en la cabeza y que le permiten tomar consciencia de su presente actual. Recuperada su lucidez, como apuntaba en el capítulo anterior, le pide a Erasmo le cuente sobre el fusilamiento de Maximiliano —escena tercera del acto tres—, donde el momento del pasado que se presenta ya no es un recuerdo de Carlota, sino la memoria histórica de Erasmo. Él no fue testigo, lo que le muestra a la Emperatriz es la historia de México escrita por los vencedores, pero despojada de juicios nacionalistas hacia Maximiliano, quien se enfrenta a su trágico destino desde un punto de vista distinto, donde ya no es el gran enemigo de la patria, sino uno más de los que ayudaron a construirla desde la perspectiva usigliana.

¹⁸⁷ Resulta interesante observar una constante en las imágenes con una connotación religiosa importante, las cuales se muestran dando la espalda al público, como ocurre con Pío IX en *Corona de sombra* y con la Virgen de Guadalupe en *Corona de luz*.

La celda donde se encuentra Maximiliano en esta escena no describe al inicio alguna iluminación en particular, pero se infiere que se encuentra alumbrada por la luz del día. No es más una perspectiva individual, como la de Carlota, por ello no hay ni velas, ni candelabros, ésta es una visión generada, como lo he mencionado, desde el punto de vista de la historia. Pese a ello, no puedo dejar de notar que gran parte de los diálogos sugieren una especie de analepsis, que pretenden mostrar más allá de lo que la historia oficial narra.

Lo anterior lo sugieren los diálogos de Miramón y Mejía, donde configuran un Maximiliano mítico, como el héroe salvador de un pueblo necesitado de su sacrificio, para permitir que otro héroe —Benito Juárez— pueda cumplir su cometido de construir una república democrática e independiente de México.

Únicamente en el instante en que van por el Emperador para fusilarlo es que se puntualiza: “Sale [Maximiliano]. Un silencio. La luz del sol se adentra en la celda, cuya puerta ha quedado abierta” (p. 219), después Maximiliano pasa de alguna manera a la sombra, pues sale del espacio teatral y queda únicamente su voz y la voz del capitán que ordena los disparos. La sombra a la que se adentra en sus últimos momentos no es una que remita al olvido, sino una que evoca la solemnidad y la tragicidad de su muerte.

Después de este momento —en la escena cuarta del acto tres—, Carlota ya ha recobrado la lucidez por completo, pero en un sentido quijotesco donde la razón ha sido recuperada únicamente para darle paso a la muerte. Por ello, el cambio de la luz artificial a la recuperación de la luz natural obedece a un orden distinto: la luz natural ya no será la del inicio, como señala Chavelier: “La luz [que] sucede a las tinieblas (*post tenebras lux*), tanto en el orden de la manifestación cósmica como en el de la iluminación interior”¹⁸⁸, es decir, el claroscuro se diluye y lo único que permanece es la luz que ahora sí es capaz de iluminarlo todo.

Es así como Carlota se ha despojado de la sombra de la locura, se ha reconciliado con su propio pasado, además de servir de puente entre el pasado y el futuro: “*Carlota mira al frente. Sonríe. Se reclina en el respaldo del sillón con un gran suspiro de alivio. Carlota.*— Ya podéis apagar las luces” (p. 221). Y a diferencia de

¹⁸⁸ Jean Chevalier, *op. cit.*, pp. 664.

Maximiliano, la Emperatriz muere dentro del espacio escénico, hecho que es seguido por la dama que apaga las velas y corre las cortinas para permitir nuevamente el paso de la luz natural que recupera su significado de esperanza al tiempo que libera a Carlota de la locura.

Otro de los símbolos relacionado al claroscuro es, precisamente, el de la corona. Su relevancia es tal para Usigli que así nombra a la trilogía completa y en cada obra la integrará como parte del título. La razón puede deberse al significado de superioridad de ésta, donde el poseedor de la corona no se encuentra al nivel del resto de los seres humanos, pues con ella llega la elevación a un nivel distinto y superior de quien la porta¹⁸⁹.

En el capítulo anterior realicé la observación sobre cómo el propio Usigli consideraba a su trilogía como la representación de los tres pilares sobre los que se sostiene la soberanía mexicana en tres distintos aspectos: el político, el material y el espiritual, donde *Corona de sombra* corresponde a la soberanía política, es decir, el punto más alto dentro de la historia de México en que se rompe con las cadenas que lo atan a Europa, consiguiendo su independencia.

Chevalier considera que la corona: “[...] comparte no solamente los valores de la cabeza, cima del cuerpo humano, sino también los valores de los que rebasa la propia cabeza, el don venido de lo alto: marca el carácter trascendente de un evento”¹⁹⁰, por ello no cualquiera es portador de la corona, únicamente Carlota y Maximiliano, quienes hacen todo lo posible por mantener su Imperio, evitando a toda costa ceder el territorio mexicano a Europa, acción que definirá el triunfo total de Juárez en México y, como señalo con anterioridad, el cese definitivo en los intentos de conquista de los europeos.

Más adelante, Chevalier puntualiza respecto a la corona:

Su forma circular indica la perfección y la participación en la naturaleza celeste, cuyo símbolo es el círculo; une en el coronado lo que está debajo de él y lo que está por encima, pero marcando los límites que, en cualquier otro, separan lo terreno de lo

¹⁸⁹ Al respecto, Juan-Eduardo Cirlot apunta: “[...] la corona no sólo se halla en lo más alto del cuerpo (y del ser humano), sino que lo supera; por esto simboliza, en el sentido más amplio y profundo, la propia idea de superación”. *Op. cit.*, p. 146.

¹⁹⁰ Jean Chevalier, *op. cit.*, pp. 347.

celestial, lo humano de lo divino: recompensa de una prueba, la corona es una promesa de vida inmortal, a la manera de la de los dioses.¹⁹¹

Esa participación en la naturaleza celeste, donde quien posee la corona ha sobrepasado el nivel de lo terrenal, no es atribuible a cualquier personaje que ostenta el nombramiento de rey o, en el caso de *Corona de sombra*, de emperador. Así, mientras Maximiliano es comparado por sus hombres de confianza con Jesucristo, al estar dispuesto a ofrecer su propia vida por el bienestar de su pueblo, su contraparte —Napoleón— no abandona el nivel de lo terrenal, centrándose únicamente en sus ambiciones de conquista. Se observa entonces a dos emperadores, ambos coronados, pero donde sólo en uno de ellos el límite entre lo humano y lo divino se desdibujan para dar paso a la construcción mítica de su propia figura.

Al final de la cita anterior de Chevalier, señala que la corona es la promesa de una vida inmortal, acrecentando el contraste que la obra tiene desde el título. El oxímoron entre la corona que representa la luz, pero cubierta de sombra, acompaña el claroscuro escénico y el de los propios personajes, pues esta corona que promete una vida inmortal, es decir, su permanencia en la memoria histórica o social, se encuentra ensombrecida por el olvido natural tanto de la historia escrita por los vencedores, como por las personas mismas, mexicanos y europeos.

Mientras Carlota y Maximiliano permanecen en la historia oficial como los extranjeros que intentaron conquistar México y que Juárez logró vencer, Usigli plasma en *Corona de sombra* las virtudes y aciertos de los emperadores, así como del papel fundamental que ocupan dentro de la vida nacional, como menciona el propio Usigli:

Al declarar a Maximiliano dilettante¹⁹² en todas sus actividades, en toda su vida y aun en el momento de morir, el cuadro se falsea y pierde clase, ya que no puede parecer ejemplar ni extraordinario el triunfo del mexicano sobre un europeo sin calidades [...] Para que el triunfo valga, el vencido debe ser digno del vencedor.¹⁹³

De esta manera, todas aquellas cualidades que poseen Maximiliano y Carlota como mandatarios, además del compromiso que adoptan al aceptar la corona de México,

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² "Novato". Las negritas son del autor.

¹⁹³ Rodolfo Usigli, *Imagen y prisma de México*, pp. 66-67.

los eleva y permiten a su vez entronar a Juárez como el gran héroe nacional. Los emperadores han sido recompensados con la posesión de la corona, pero junto con el reconocimiento por cumplir con su destino de príncipes, viene la oscuridad de los entramados políticos, de las traiciones y del olvido.

La grandeza espiritual de los emperadores se manifiesta desde que toman la decisión de aceptar el Imperio, a pesar de ser plenamente conscientes de que Napoleón únicamente busca aprovecharse de ellos, por ello Maximiliano le advierte a Carlota:

CARLOTA.— Todo puedes hacerlo tú, Max.

MAXIMILIANO.— [...] Un imperio en el que cada quien haga lo que debe hacer.

CARLOTA.— Eso es una democracia, Max.

MAXIMILIANO.— Ahora ya sabes mi secreto. Lo que no he podido hacer en Europa: ni en Venecia, ni en Austria, sobre todo, quisiera hacerlo en México, quizás solamente por eso voy, y por ti, mi mendiga, mi reina. Pero no será una *corona de juego*¹⁹⁴, Carlota. Habrá otras cosas —habrá lágrimas tal vez. (p. 165)

En este punto, Maximiliano sabe que la corona que le han ofrecido es una “corona de juego”, revestida de simulación que, a pesar de las circunstancias, no se encuentra dispuesto a llevarla y obedecer ciegamente a quienes le están dando el Imperio; el Emperador quiere y está dispuesto a llevar a cabo su ideal de nación. Además se permite mostrar los contrastes: no sólo diferencia entre su corona a una corona simulada, también llama a Carlota mendiga y reina, y contradice su naturaleza monárquica, al declarar que aspira a establecer una democracia.

Sin embargo, Maximiliano no es quien lleva la corona de sombra sino Carlota, quien al recuperar su lucidez, le señala a Erasmo: “Lo que quiero decir es que Maximiliano volvería a morir por México y que yo volvería a llevar esta *corona de sombra*¹⁹⁵ sobre mi frente durante sesenta años para oír otra vez vuestras palabras” (p. 221).

A pesar de que esta cita ya ha sido rescatada en el capítulo anterior, vale la pena volverla a señalar, ya que, como decía con anterioridad, Carlota es quien ha tenido que cargar con la oscuridad —el olvido—, consecuencia de haber aceptado el Segundo Imperio. La corona ha relucido e iluminado mientras ella y Maximiliano

¹⁹⁴ Las cursivas son mías.

¹⁹⁵ Las cursivas son mías.

han reinado, pero ante el fatal desenlace de ambos, donde incluso la muerte del emperador parece menos trágica en comparación con todos los años en que Carlota sobrevive a sus contemporáneos, completamente loca. Es ella quien vive para soportar el olvido, no sólo de ella misma, sino de México, de Europa y de la historia.

3.2 El espacio y la locura

Hasta el momento, he abordado el tema del espacio en *Corona de sombra* en el apartado 2.1 de esta investigación. Dicho acercamiento ha sido en función de cómo el espacio escénico se entrelaza con el claroscuro para desarrollar un juego temporal, donde Carlota se mueve entre un recuerdo y otro. Pese a ello, hasta el momento, el análisis se centra en el texto espectacular que Usigli visualiza, marcado tanto en las didascalias como en los propios diálogos.

No obstante, considero que Usigli construye dentro de esta *Corona* una concepción espacial en tres niveles distintos, conectados entre sí: el espacio escénico, que es precisamente el que construye el texto espectacular, donde ocurren las acciones y que éstas se sitúan en un adentro; el espacio evocado, el cual se encuentra afuera del espacio escénico y corresponde al lugar geográfico donde se sitúa cada escena; y el espacio simbólico, el cual es un espacio creado por Carlota y Maximiliano para dar paso a la imaginación del autor sobre la historia.

El espacio escénico es claro, pues como comento en el apartado ya mencionado¹⁹⁶, Usigli puntualiza la posición de cada personaje dentro de escena, visible para el espectador, de este modo señala: un salón doble en el castillo de Bruselas; la alcoba de Carlota y un salón en el castillo de Miramar; la alcoba de Maximiliano, el salón de consejos y el *boudoir* de Carlota en el castillo de Chapultepec; un salón en el Palacio de Saint Claude; el despacho del Papa Pío IX en el Vaticano y la celda de Maximiliano en el Convento de Capuchinas.

Resulta interesante observar que todos los espacios escénicos se encuentran en un espacio interior, pero sin aislarse del exterior. Afuera de estos lugares está la historia y su geografía —el espacio evocado—, que no cabe dentro

¹⁹⁶ Ver *supra*, p. 48.

del espacio escénico, pero que forma parte de la historia que rodea a los emperadores.

En el caso de *Corona de sombra*, la construcción antihistórica de Usigli únicamente ocurre en los espacios interiores, donde el dramaturgo tiene mayor libertad para utilizar la imaginación y así construir a Carlota y a Maximiliano como personajes dramáticos, al imprimir los matices donde pueden expresar sus esperanzas y dudas, enfrentar la realidad a la que han sido arrojados y permitir al lector ver más allá de los personajes históricos retratados por la historia oficial, tal como lo observa Mehl Penrose:

Hay dos razones por la cual Usigli se concentra más en esta perspectiva privada. Primero, y la más importante, es al ofrecerles a los espectadores un lado no conocido públicamente por la sociedad, Usigli tiene más libertad de crear una alternativa a la versión oficial de la historia.¹⁹⁷

A pesar de la libertad en la configuración del espacio íntimo, para Usigli es relevante mantener latente el contexto histórico del cual surgen, por esta razón el espacio escénico no se encuentra del todo en un estado de encierro, sino que se conecta con el exterior por medio de umbrales.

En el escenario dividido en dos que crea Usigli, cada una de las puertas marcadas son los que conectan el interior con el exterior. Sin embargo, existen tres que muestran una conexión profunda que une la obra con su referente histórico: el primero corresponde al balcón y las ventanas en el salón doble del castillo de Bruselas que se encuentran del lado derecho, donde ha vivido Carlota después de la caída del Segundo Imperio y por donde entra “tumultuosamente” la luz del sol. La presencia de ventanas no está marcado en las didascalias, pero se infiere por el señalamiento sobre la existencia de cortinas, mismas que la dama de compañía de la Emperatriz tiene que cerrar para evitar el paso de la luz durante la crisis de Carlota.

El segundo umbral es una terraza del Castillo de Chapultepec en la tercera escena del primer acto —en el lado izquierdo del escenario—, por donde los emperadores salen durante su primera noche en la Ciudad de México, después de

¹⁹⁷ Mehl Penrose, *op. cit.*, pp. 135-136.

que Carlota le expresa a Maximiliano el miedo que tiene de perderlo. Dicha terraza se menciona al final de la escena, primero donde la Emperatriz pide la construcción de una avenida para verlo desde ahí cuando él parta, y momentos después cuando supone un movimiento de Carlota mirando al exterior, al aceptar la propuesta del Emperador de explorar el bosque: “*Le besa la mano; luego la rodea por la cintura con un brazo. Ella apoya su cabeza en el hombro de él. En la puerta de la terraza, Carlota habla. / CARLOTA.— Quizás sea la última vez. / Salen. La puerta queda abierta*” (p. 173).

El tercer umbral se encuentra en el tercer acto, escena tercera, en la celda de Maximiliano en el Convento de las Capuchinas, ubicada en el lado derecho del escenario, donde hay un ventanillo y la puerta de la celda. Esta última se sugiere ante la entrada y salida de los personajes, pero al momento en que llaman al Emperador para cumplir su condena se señala: “*Sale. Un silencio. La luz del sol se adentra en la celda, cuya puerta ha quedado abierta*” (p. 219), es a través de ella que no sólo entra la luz al espacio escénico, sino también el sonido de los disparos y las últimas palabras de Maximiliano.

Por lo anterior, considero que el exterior corresponde a los sucesos históricos de los personajes, pero también enmarca que, pese a la tragicidad por la que atraviesan, el mundo sigue su curso. Ejemplo de ello ocurre en el acto tres, escena segunda, donde Carlota comienza a recordar los sonidos del exterior después de caer en la locura, los cuales no tienen significado para ella, hasta que Erasmo, que también viene de afuera, enumera y relaciona cada uno de éstos con momentos y fechas históricas hasta que la Emperatriz recupera la razón.

Es así como se evoca la anexión del Congo, la muerte de Leopoldo II, la coronación de Alberto I y el paso de la Primera Guerra Mundial a partir de los sonidos e imágenes que Carlota percibe, los cuales irán haciéndose cada vez más fuertes, desde “un rumor de campanas”, la visión de su hermano Leopoldo sonriendo —“Quizás la anexión del Congo. 1885.” (p. 210)— hasta gritos que se elevan sobre las campanas:

CARLOTA.— Gritos por donde quiera. Esperad. ¿Por qué gritan así? Las campanas están doblando, pero los gritos llegan más alto. Algo zumba allá arriba. Es exasperante, horrible. ¿Qué ruido es ese? [...] Ahora. ¿Oís? Otra vez. Otra vez. Otra

vez. Es un ruido sordo y largo que no me deja dormir. Quiero dormir. Hay que cerrar todas las puertas, todas las ventanas. Allí está de nuevo. ¿Oís? [...] Todavía. ¿Oís? ¿Oís el trueno? (p. 211)

Ante esta última imagen de Carlota, Erasmo proporciona dos fechas: 1914 y 11 de noviembre de 1918¹⁹⁸. No se detiene a especificar los hechos que han ocurrido, pero el espectador puede inferir que se trata de la Primera Guerra Mundial por los zumbidos y los ruidos sordos, posiblemente por el paso de los aviones y la caída de las bombas.

Así es como la relación entre lo exterior y lo interior ejemplifica cómo la historia y los hombres no se detienen a pensar sobre las tragedias personales de cada uno de sus actores y mucho menos de las que encierran los personajes históricos, las cuales tienen un nivel de tragicidad mayor por ser el resultado de las decisiones que toman en los espacios interiores y que definen el rumbo de la historia.

Es a partir de la configuración dramática que se puede revivir y establecer un diálogo con dichas tragedias, desmitificando las historias oficiales y, al mismo tiempo, construyendo nuevos mitos que le permitan comprender al espectador sobre su presente, como señala Usigli en su prólogo a *Corona de sombra*:

En otras palabras, la historia hace deliberada o mecánicamente borrosas a dos de las más extraordinarias figuras que han existido. [...] Pertenecen al siglo XIX, heroicos entre todos por su magnífica actitud de entusiasmo, desinterés, heroísmo y desesperación ante la vida.¹⁹⁹

Por ello es que Usigli posiciona a los Emperadores en el plano mítico y a partir de esa postura es que tanto Carlota como Maximiliano construyen y forman parte de un espacio simbólico, fuera del espacio-tiempo escénico, el cual cambia de significado conforme transcurre la obra —del mismo modo que ocurre con la luz y la sombra—.

Así es como Usigli construye un lugar ficcional, donde la imaginación funciona como contrapunto de la realidad común, que le permiten configurar la misma ficción dramática para erigir los mitos nacionales que la historia oficial ha mantenido al margen, en este sentido, tanto la locura de Carlota, como el bosque

¹⁹⁸ Estas fechas corresponden al inicio y término de la Primera Guerra Mundial.

¹⁹⁹ Rodolfo Usigli, "*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra", p. 626.

de Maximiliano, forman parte de otra clase de espacios íntimos que son utilizados por el autor para expresar desde un sentido humano la tragicidad que los rodea.

Gaston Bachelard señala en *La poética del espacio*: “Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios”²⁰⁰, es decir, que una parte importante de la obra dramática de Usigli incluye también los lugares simbólicos en donde Maximiliano y Carlota se mantienen después del Segundo Imperio.

Los espacios que construye, cada uno de ellos, le dan la pauta a Usigli de valerse de la imaginación para aprovechar las distintas facetas que pudiesen haber tenido los personajes históricos, al imprimir mayor dramatismo y resignificar su importancia dentro de la historia nacional.

3.2.1 El espacio de Maximiliano: el bosque

De acuerdo con Bachelard: “[...] la imaginación aumenta los valores de la realidad”²⁰¹ y en el caso de *Corona de sombra* no sólo se aumenta, sino que se le atribuye un nuevo significado. Ocurre con los personajes, con el momento histórico que aborda y con la imagen del bosque, la cual funciona principalmente como un punto de unión entre los emperadores y México.

Sin embargo, el bosque representa un lugar contradictorio, se encuentra ausente del espacio escénico, pero su presencia se mantiene latente en los diálogos de los emperadores; evoca al mismo tiempo un espacio abierto, no obstante, Maximiliano lo ha hecho suyo al grado de convertir el bosque en su casa.

Y como tal, Bachelard señala:

[...] la casa es nuestro rincón del mundo. Es [...] nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. [...] Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos.²⁰²

²⁰⁰ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, p. 27.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 23.

²⁰² Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, pp. 24-25.

Así, Maximiliano, pese a su origen europeo, elige precisamente el bosque de Chapultepec para convertirlo, como señala Bachelard, en su “rincón del mundo”. No existe una compenetración de todas sus moradas pasadas ni deposita sus tesoros antiguos en ella, para Maximiliano la esperanza se convierte en el tesoro de su nueva patria, no hay deseos o anhelos personales antes de llegar a México en *Corona de sombra*, su historia comienza a partir de que vive el destino para el que ha nacido: gobernar su propio imperio. En tanto, el bosque sí alberga el recuerdo y el testimonio del pasado de México, que hará que Maximiliano se encuentre dispuesto a dar su sangre para salvaguardar a su nueva patria.

De este modo, la primera mención que se hace del bosque en *Corona de sombra* muestra el encanto que Maximiliano siente por México, durante el segundo acto, primera escena, durante la primera noche que pasan los Emperadores en el Castillo a su llegada a la Ciudad de México. En este punto, Carlota deja ver su desencanto ante el frío recibimiento que les han dado los mexicanos, viendo por primera vez la cruda realidad a la que se enfrentan: la de un país con graves problemas sociales, desencuentros políticos y que no termina de concretar su lucha por la independencia.

La Emperatriz comienza a tener dudas ante la decisión que han tomado y le expresa a Maximiliano su miedo de perderlo, a lo que el Emperador contesta:

MAXIMILIANO.— ¿Desde cuándo no nos bastan nuestras palabras y nuestro silencio? Sólo los traidores juran. (*La acaricia.*) Hace una noche de maravilla, Carla. ¿Quieres que hagamos una cosa? (*Ella lo mira.*) El bosque me tiene fascinado. Chapultepec, lugar de chapulines. Quisiera ver un chapulín: tienen un nombre tan musical... (*Se levanta, teniéndola de las manos.*) Escapemos del imperio, Carlota.

CARLOTA.— ¿Qué dices?

MAXIMILIANO.— Como dos prometidos o como dos amantes. Vayamos a caminar por el bosque azteca cogidos de la mano. ¿Quieres? (*La atrae hacia él y la hace levantar.*)

CARLOTA.— ¡Vamos! (p. 172)

En este punto, Maximiliano adopta el bosque como propio y lo utiliza, como señalaba con anterioridad, como un espacio con un tiempo distinto y al que quiere

llevar a Carlota, resaltando las contrariedades que implica²⁰³, donde confluyen la tensión y la calma: la tensión social y política de la situación en México y la calma que propicia el cúmulo de árboles alrededor del castillo, como si se le buscara mantener alejado de los problemas. No obstante, históricamente y dentro de la obra, los emperadores buscan abrirse paso y conectar el Castillo con el mundo exterior, al construir una avenida por la que Carlota pueda ver partir a Maximiliano.

En el diálogo anterior, no sólo el Emperador invita a Carlota a escaparse del Imperio, también será el único que da la ubicación geográfica del bosque, el cual será testigo del inicio y declive del Segundo Imperio:

[...] todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables. Y, además, el ser no quiere borrarlos. Sabe por instinto que esos espacios de su soledad son constitutivos.²⁰⁴

Por ello, es a partir del bosque que Maximiliano se reconstruye a sí mismo y a través del cual se establece como un nuevo mito nacional. El bosque conecta no sólo el pasado con su presente y con el futuro, los árboles que posee le aportan un significado adicional, como señala Chevalier:

El árbol pone así en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces hurgando en las profundidades donde se hunden; la superficie de la tierra, por su tronco y sus primeras ramas; [y] las alturas, por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo.²⁰⁵

Así es como el nivel subterráneo corresponde en *Corona de sombra* a la muerte y al olvido, la superficie de la tierra a la vida y al presente que construye la historia, y las alturas a la trascendencia, un nivel superior donde se configuran los mitos. En este primer momento, Maximiliano se encuentra en el nivel terrenal, donde todavía no ve el alcance de la decisión sobre ir a México y que es mostrado como un hombre enamorado que sólo ha complacido a su esposa al aceptar el Imperio, es decir, recién comienza a escribir su propia historia.

²⁰³ Jean Chevalier señala respecto al bosque: "Otros poetas son más sensibles al misterio ambivalente del bosque, el cual genera a la vez angustia y serenidad, opresión y simpatía, como todas las poderosas manifestaciones de la vida". *Op. cit.*, p. 195.

²⁰⁴ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 27.

²⁰⁵ Jean Chevalier, *op. cit.* p. 118.

Por ello, en la primera mención del bosque, además de simbolizar la fascinación que les provoca su nuevo imperio, también simboliza el amor de los Emperadores, que conforme avanza la obra se transformará y profundizará conforme Maximiliano vaya encontrando el sentido de su existencia y reconozca su destino²⁰⁶.

En la segunda mención del bosque, en el acto segundo, al final de la escena primera, es la esperanza la que Carlota y Maximiliano depositan en este lugar, pues han comenzado a tener desencuentros con Francia y Bazaine les ha amenazado con retirar sus tropas ante la falta de cumplimiento de los acuerdos que los emperadores firmaron con Napoleón; a lo anterior se suma la angustia que le produce a Maximiliano tener que ejercer mano dura contra los mexicanos enemigos del Imperio.

La invitación al bosque, en este punto, guarda la esperanza de Carlota y Maximiliano de poder sacar al país adelante:

CARLOTA.— Max. [...] ¿En qué piensas?

MAXIMILIANO.— En ti y en mí. Hablamos de política, hacemos combinaciones, reñimos, como si el poder nos separara.

CARLOTA.— No digas eso, ¡por favor! Ven aquí, Max. [...] Esta crisis pasará pronto y cuando haya pasado nos reuniremos otra vez como antes, como lo que éramos.

MAXIMILIANO.— [...] ¿Una cita en el bosque mientras el Imperio arde?

CARLOTA.— [...] Eso es, Max. Una cita en el bosque, dentro de muy poco tiempo. Ahora hay que luchar, eso es todo —y hay que desconfiar— y hay que matar.

Maximiliano se deja caer en las gradas del trono y se cubre la cara con las manos.

MAXIMILIANO.— “¡Por orden del Emperador!”

Carlota baja del trono, se sienta a su lado en las gradas y le acaricia los cabellos.

CARLOTA.— ¡Niño! (*Lo abraza.*)

Maximiliano llora. (p. 181)

²⁰⁶ Resulta interesante notar cómo en esta obra, el autor construye una historia de amor entre Carlota y Maximiliano, y como utiliza superficialmente la imagen del bosque para hacer prometer a sus personajes encuentros amorosos, así como el par de diálogos dónde Carlota expresa celos ante los deslices del Emperador, ignorando los rumores históricos de que ella también los tuvo. Esto resulta notorio porque de las tres *Coronas*, *Corona de sombra* es la única donde Usigli se vale del recurso romántico para imprimirle a la obra mayor dramatismo. Tanto en *Corona de fuego* como en *Corona de luz* no existe una historia de amor de fondo, lo que me lleva a pensar en la coincidencia que tiene dicho recurso con que *Corona de sombra* sea la que más veces se ha llevado a escena, contrario a lo que ocurre con las otras, donde las puestas en escena han sido escasas, casi nulas, pensadas para una sola función y no para mantenerse durante una temporada.

En medio del caos que impera en México, Maximiliano es quien vuelve a invitar a Carlota al bosque y pese a que la Emperatriz lo entiende, no lo sigue; la esperanza de Carlota se encuentra depositada en la acción, lo que implica convencer al Emperador para que imponga mano dura y haga cumplir su poder, aún en contra de sus principios.

De acuerdo con la historia oficial, Maximiliano tiene ideas liberales, pero en *Corona de sombra* se muestra un momento en que se ve obligado a ir en contra de su ideología, donde la Emperatriz sigue la recomendación hecha por Labastida: “Señora, en vuestras manos está el devolver la paz al ánimo de Su Majestad el Emperador con vuestro inteligente y dulce apoyo y con vuestra clarísima visión de las cosas” (p. 177).

A pesar del sufrimiento de Maximiliano por tener que recurrir a prácticas conservadoras, no desiste de sus intenciones de preservar la libertad de culto, así como la separación del Estado y la Iglesia —igual que Benito Juárez—, por ello, ante el consejo de Labastida, el Emperador le responde: “Agradezco a Su Ilustrísima este consuelo —es el de la Iglesia”, a lo que Labastida se lo toma con desaire y animadversión.²⁰⁷

A partir de este momento todo irá en declive. Los conservadores que han ido en busca de un monarca para que combata a Juárez y los intereses de Francia, así como el aval de la Iglesia para dicha empresa, han descubierto en Maximiliano las mismas ideas que combaten en Juárez, provocando su retirada ante la postura defensiva del Emperador de proteger la soberanía nacional.

Una mención más del bosque ocurre en la segunda escena del segundo acto, ya que todos los que apoyaban al Segundo Imperio en México están por abandonar a su suerte a los Emperadores, quienes se resisten a abdicar al trono. En medio del caos que se avecina, Carlota piensa en un último intento por mantener el Imperio y le propone a Maximiliano ir ella como embajadora y entrevistarse con todo aquel

²⁰⁷ De acuerdo con la historiadora Josefina Zoraida Vázquez: “Maximiliano, liberal convencido, anunció que ejercería el patronato real y que no suprimiría la tolerancia de cultos y la nacionalización de bienes del clero, como lo exigía el nuncio papal. Esta decisión lo privó del apoyo de muchos conservadores [...]”, entre ellos, Labastida. “De la Independencia a la consolidación republicana” en *Nueva historia mínima de México, op. cit.*, p. 177.

que pueda serles de ayuda: sus propias familias, Napoleón, los enemigos de Napoleón y el Papa.

Maximiliano accede a que Carlota se vaya a Europa, pues Usigli sugiere que el Emperador ya tiene en la cabeza la idea del sacrificio. Él encuentra que la prioridad no es mantener en pie al Imperio, sino proteger a México de los enemigos extranjeros y para eso acepta que el único que puede conseguirlo es Juárez, por lo que ve indispensable el derramamiento de su propia sangre.

Es en este momento cuando ahora Carlota invita a Maximiliano al bosque ante la despedida:

CARLOTA.— [...] Max, ¿sabes lo que siento?

MAXIMILIANO.— ¿Qué?

CARLOTA.— Que ha llegado la hora de nuestra cita en el bosque. Ya no hay nada que nos separe —volvemos a estar tan cerca como al principio, mi amor. (p. 189)

Sin embargo, Maximiliano pospone el encuentro:

CARLOTA.— [...] ¿Qué pasa?

MAXIMILIANO.— Tengo dos o tres cosas urgentes —órdenes para mañana, instrucciones especiales para impedir que Bazaine desmoralice a nuestra gente con la noticia de su partida; el dinero para sus soldados. Tendrás que perdonarme, Carlota.

CARLOTA.— No podría. Estaré esperándote, Max. Dentro de media hora, en el bosque.

MAXIMILIANO.— Dentro de media hora, amor mío.

[...]

CARLOTA.— ¿Por qué me miras así, Max? Tienes los ojos tan llenos de tristeza que me dan miedo. ¿Qué te pasa?

MAXIMILIANO.— (*Desprendiéndose*) Media hora. ¿No es demasiado esperar? Carlota... [...] No quería decírtelo. Tengo que dar órdenes de campaña a mis generales. La situación es grave. Quizás pasaré toda la noche en esto. Tú tienes que preparar tu viaje...

CARLOTA.— Estamos condenados, ya lo sé.

MAXIMILIANO.— ¡No lo digas así!

CARLOTA.— Nos veremos en el bosque, Max; pero a mi regreso. Sólo entonces podremos volver a ser nosotros mismos.

MAXIMILIANO.— A tu regreso...

CARLOTA.— En el bosque, Max. (p. 189)

Lo que inicia este diálogo es la acción de Maximiliano, quien mira su reloj después de que Carlota lo invite al bosque. En este momento, las posiciones entre los Emperadores se han invertido, ahora es Carlota quien desea ir al bosque, sin

embargo, Maximiliano considera que no es el momento para la cita. La premura con la que mira su reloj y la lista de pendientes que le señala a Carlota lo presentan como un personaje que intuye que ya no le queda tanto tiempo.

El bosque, entonces, mantiene una esperanza opacada por la realidad, pero en esta ocasión se convierte en una promesa de encuentro, de que sin importar el rumbo que tomen las circunstancias, Carlota y Maximiliano terminarán reuniéndose en él. De acuerdo con Chevalier, el bosque: “También es un símbolo maternal. Es la fuente de una regeneración. Interviene a menudo en este sentido en los sueños, descubriendo un deseo de seguridad y renovación”²⁰⁸, lo anterior se puede relacionar con el hecho de que ahora Carlota²⁰⁹ invita al Emperador, pero a un bosque que, además, permitirá su resurgimiento.

Este sentido de renovación se enlaza con las dos últimas menciones que se hace del bosque en la obra, ambas como el cumplimiento de la promesa que Carlota y Maximiliano se hicieron la última vez que estuvieron juntos: una en la escena tercera del tercer acto, momentos antes de que Maximiliano salga de su celda para ser fusilado, quien mira por última vez alrededor suyo y dice: “Hasta muy pronto, Carla. Hasta muy pronto en el bosque” (p. 219).

Es Maximiliano, después de todo, quien se va primero al bosque a esperar el encuentro con Carlota. En este punto, el bosque enlaza el mundo terrenal con el subterráneo, donde se encuentra la muerte. No hay un retorno de este bosque, por lo que Carlota, al recobrar la razón al final de la obra y darse cuenta que han pasado sesenta y un años desde que Maximiliano murió, se da cuenta de que ambos han esperado demasiado tiempo.

Así, mientras la muerte para Maximiliano resulta trágica, la de Carlota es un alivio y una salida del tiempo al que ya no pertenece, por lo que sus últimas palabras

²⁰⁸ Jean Chevalier, *op. cit.* p. 195.

²⁰⁹ Históricamente, Carlota fue llamada popularmente “Mamá Carlota”, debido a que muchas de las actividades que realizó durante su Imperio, estaban encaminadas a proteger y cuidar a los mexicanos. Ejemplo de ello está en un estudio sobre las condiciones de vida del indio, que dio como resultado: “[...] la expedición por la emperatriz Carlota de un decreto aboliendo el castigo corporal, limitando las horas de trabajo, garantizando el pago al peón y reduciendo la servidumbre de deudas impuestas por el propietario y transmitidas de padre a hijo [...]”. Lilia Díaz, “El liberalismo militante” en *Historia general de México*, p. 621.

son: “Ya podéis apagar esas luces. En el bosque, Max. Ya estamos en el bosque” (p. 221), dejando entrever que se reúne nuevamente con el Emperador.

Considero, como señalo con anterioridad, que en *Corona de sombra* el nivel subterráneo corresponde a la muerte y al olvido, la superficie de la tierra a la vida y a la historia que es recordada, y la cima, al plano divino donde Carlota y Maximiliano trascienden como un nuevo pilar de la identidad nacional de México, a partir de los recuerdos transmitidos por la Emperatriz a Erasmo. Por lo tanto, el bosque representa su acenso y la necesidad que observa Usigli de crear nuevos mitos nacionales, que de alguna manera se encuentren mejor cimentados que aquellos ya existentes, a los que el autor identifica como “tótem” y cuyo tema profundizaré en el apartado 3.3.

3.2.2 La locura como parte de la tragicidad de Carlota

Si bien en el apartado 2.2 abordé el tema de la locura de Carlota como parte de la construcción de su personaje²¹⁰, resulta menester hacerlo desde el punto de vista simbólico, como un estado de atemporalidad que le permite al personaje esperar su muerte, así como redimir y conciliarse con su pasado, además de servir como puente entre dos épocas distintas.

La locura en que Carlota vive desde la caída del Segundo Imperio resulta ser un suceso trágico aportado por la propia realidad, pues gran parte de los documentos históricos aluden a la enfermedad de la Emperatriz, que la deja incapacitada durante su último viaje a Europa: “En vano la emperatriz Carlota había viajado a Francia para reclamar a Napoleón III el cumplimiento de la promesa de apoyo militar. Visitó a Pío IX cuando ya había perdido la razón y así, retirada en Europa, sobreviviría a Maximiliano sesenta años”²¹¹.

Esta situación, así como el contexto que rodea a los emperadores, resultaron ser lo suficientemente importantes e impactantes para que Usigli reconociera una esencia trágica y original en ellos. La tragedia se acrecienta con el paso del tiempo,

²¹⁰ Ver *supra*, p. 61.

²¹¹ Andrés Lira y Anne Staples, *op. cit.*, p. 474.

no sólo radica en la pérdida del Imperio o en la muerte de Maximiliano, sino en los sesenta años que pasa la Emperatriz completamente loca.

Lo anterior le permite a Usigli construir una obra dramática mexicana donde se realiza un recorrido, no sólo por el pasado histórico o por la memoria de Carlota, sino por el camino de la Emperatriz desde la cordura hasta la sinrazón, para después recuperar nuevamente la lucidez, que le trae finalmente la muerte, similar a lo que le ocurre al Quijote²¹², únicamente que la crudeza de saber que éste es un hecho histórico y no sólo literario, le aporta un nivel distinto de tragicidad.

Por ello, la Carlota de *Corona de sombra* inicia no desde su juventud en Miramar, con los sueños y deseos de ser emperatriz, sino con una Carlota anciana y olvidada por todos. Cada persona que vivió en el contexto del Segundo Imperio ha muerto y ella se mantiene como un breve recuerdo de la historia oficial en México. Así se observa en escena a una mujer completamente loca desde hace sesenta años, que mira sin mirar lo que hay a su alrededor, que “[...] camina mirando al vacío” (p. 158) y habla sin dirigirse a alguna persona en particular. Se encuentra sumida en su propio mundo, distinto al de los otros.

José Antonio Llera señala: “[...] si por un lado su enajenación lo mantiene alejado de las ruinas de lo real, y es ella su cierta e insegura profilaxis, sin embargo, su razón le advierte que vive en tiempos de miseria”²¹³, si bien Llera se refiere en su estudio al Quijote, su disertación sobre la locura me permite explicar la locura de Carlota, cuyas palabras dentro de *Corona de sombra* son una sucesión de ideas poco claras y poco atendidas por las doncellas que las acompañan; de este modo, la mujer que tenía voz y voto ante el Emperador de México y ante su imperio, ahora es escuchada en un juego de simulación, donde se finge que son atendidas sus órdenes.

²¹² Pese a que podría considerarse que la figura del Quijote y de Carlota no tienen punto de comparación, al pertenecer uno al ámbito literario y otro, al histórico; desde mi perspectiva sí existe una similitud en sus locuras. Por un lado, porque la Carlota de *Corona de sombra* ya es una construcción literaria de Usigli, basada en un personaje histórico, pero que dentro de la obra artística el dramaturgo la configura principalmente a partir de la imaginación y no tanto bajo un retrato de hechos históricos. Por otro, Carlota comparte con el Quijote el problema del tiempo, donde la locura de ambos los mantienen en un tiempo que ya no les corresponde: el Quijote trayendo el mundo de la caballería en un tiempo donde los caballeros andantes ya no existen, y Carlota intentando construir un Imperio en un tiempo y en un lugar donde ya no tienen vigencia.

²¹³ José Antonio Llera, *op. cit.*, pp. 41-42.

La miseria de Carlota radica en la locura que la tiene perdida en un tiempo y un espacio que no corresponde a la escena que se está viendo, nadie intenta romper el ensueño en el que se encuentra hasta que llega el historiador Erasmo, quien se encuentra en la búsqueda de respuestas que la historia oficial no le puede proporcionar y que la percepción de ésta cambia completamente al obtenerlas.

Carlota, en tanto, se ha mantenido al margen de la historia, coincidiendo con lo que Cirlot apunta respecto a la figura del loco:

[El] último arcano del Tarot, que se distingue por carecer de cifra [...], lo cual quiere significar que el Loco se halla al margen de todo orden o sistema, como el «centro» en la rueda de las transformaciones se halla fuera de la movilidad, del devenir y del cambio.²¹⁴

Así, de alguna manera, Carlota se ha mantenido totalmente inmóvil o, mejor dicho, sí se mueve, pero en un plano distinto al convencional. En su cabeza, ella y el mundo que la rodea no han cambiado, pero el impulso que le da Erasmo para recordar el pasado, la hacen recuperar uno a uno los momentos que marcaron el Segundo Imperio —su tragedia— hasta llegar al punto en que se reconoce ya como una vieja que ha vivido más de lo que debería.

Recuperar la razón para ella implica regresarla al tiempo —al movimiento— y enfrentarla nuevamente a la cruda realidad que la rodea, donde las manos arrugadas le hacen ver la cantidad de años que han pasado desde que comenzó su desgracia. La atemporalidad —o el tiempo alterno— en que vive coincide con una de las características que tiene el loco en las cartas del Tarot, como señalaba Cirlot pero que complementa Chevalier, al identificar que el loco tiene un nombre, pero no un número, por lo tanto: “[...] esta ausencia de cifra significa que su valor simbólico equivale a cero, pues el Loco es el personaje que no cuenta, vista su inexistencia intelectual y moral”²¹⁵.

Esto es precisamente lo que le ha ocurrido a Carlota, su existencia ha dejado de ser importante y ha permanecido en un castillo en Bélgica, retraída y aislada del mundo. Alrededor de ella, la vida y la historia han seguido su curso, la historia continúa escribiéndose, pero con ella en el olvido. El propio Usigli declara que desde

²¹⁴ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 280.

²¹⁵ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 655.

el fin del Segundo Imperio no se vuelve a saber nada de ella, hasta la noticia de su muerte en 1927:

La muerte de Carlota, fríamente insertada en los diarios de todo el mundo, suscitó esa pequeña sensación que suscitan las primeras hojas del otoño al caer. Al día siguiente todo el mundo pasó sobre ella, como pasan las gentes sobre las hojas muertas.²¹⁶

Lo anterior crea un conflicto en el dramaturgo, pues sabe que lo que este personaje ha vivido y su importancia dentro de la historia de México, ameritaría no dejarla en el olvido. Por ello, en *Corona de sombra* llega Erasmo a buscar su testimonio, desea saber de primera mano qué es lo que llevó a los Emperadores a México, sólo para apenas comprender el significado de lo que ha pasado y partir poco antes de ser testigo de la muerte de Carlota.

Ella, a diferencia de Maximiliano, se abstrae del mundo y de la historia dos veces, primero por la puerta de la locura y segundo por la muerte. En su caso, la locura no es la muerte, es el preámbulo que la mantiene en un intervalo donde el tiempo y la realidad en su cabeza son diferentes al del resto de las personas; sigue reviviendo los instantes del pasado, donde Maximiliano continúa con vida y ambos intentan desesperadamente mantener en pie el Imperio:

CARLOTA.— Ved si avisaron a Su Majestad el Emperador que le aguardo aquí. Yo dije media hora, pero no ha pasado tanto tiempo. Sin embargo, parece que ha pasado mucho tiempo. ¿Y qué es el tiempo? ¿Dónde está el tiempo? ¿Dónde lo guardan? ¿Quién lo guarda? [...] Mi traje azul. Parece que hace un siglo que no vestía yo de azul. Decid a Su Majestad que se dé prisa. Tengo que decirle que... ¿No recuerdo? Callad, indiscreta. Sí, recuerdo; pero sólo a él puedo decírselo. Por eso he callado durante todo el viaje —un viaje tan largo que parecía que no alcanzaría el tiempo para hacerlo. Pero el tiempo está guardado. Yo sé dónde está el tiempo. Pero no puedo decirlo. Sólo a Su Majestad el Emperador. Decidle que venga pronto. Id, id ya. (pp. 158-159)

La doncella que acompaña a Carlota sale entonces de escena, pero no va a buscar a Maximiliano. Él está muerto. Las personas que rodean a Carlota sólo fingen seguirla, porque la saben ajena a la realidad. Hablan poco y lo necesario, pues la Emperatriz ya no cuenta —como señala Chevalier— y no forma parte de la memoria ni de los europeos ni de los mexicanos, únicamente de unos cuantos como Erasmo.

²¹⁶ Rodolfo Usigli, "*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra", p. 622.

En el capítulo anterior señalaba a Erasmo como la representación de los mexicanos que van en búsqueda de una verdad que no llega a comprenderse del todo²¹⁷. De este modo, Erasmo es el único dispuesto a escuchar a Carlota, intuye su importancia y es quien propicia que ella reviva sus recuerdos y salga del olvido.

En tanto, la mente nublada por la locura de Carlota confunde los rasgos del historiador con los de Benito Juárez y está dispuesta a contarle todo, con la esperanza de que él interceda por ellos y logre salvar a Maximiliano. Es así como la locura contiene distintos trasfondos, por un lado se encuentra la atemporalidad y el olvido, mientras que por el otro implica un principio de transformación.

Dicha transformación será evolutiva desde el inicio de la obra, en ella el espectador no sólo es testigo de lo que le ocurre a la Emperatriz, sino del fragmento de la historia que cuenta y su revaloración dentro del contexto nacional. Por ello Usigli reitera que éste es uno de los pilares que sostienen a México, al marcar el verdadero inicio de la soberanía política del país.

José Antonio Llera señala: “[...] la alucinación consiste en la irrupción de un mundo transformado, mientras que el delirio —proceso y no estado— entraña la transformación intuitiva del mundo”²¹⁸, de este modo, en *Corona de sombra* se pueden observar dos transformaciones, primero la del mundo en el que se encuentra Carlota, aquel que, como ya había mencionado, ha seguido su curso a pesar de ella, quien ha visto el paso de un siglo a otro y ha sido testigo de los avances tecnológicos.

La segunda transformación tiene que ver con el reconocimiento de que la historia influye directamente en el presente y en cómo se le ha querido mantener intacta y ajena al entendimiento del mexicano. Esta segunda transformación es, precisamente, la que Usigli construye para mitificar los personajes de Carlota y Maximiliano y así establecerlos como uno de los pilares históricos ya mencionados.

²¹⁷ Esta búsqueda de la verdad resulta una constante en algunas de las obras de Usigli, siempre a manos de uno de los personajes que se debatirá entre ésta y la mentira. Así es como en el caso de *El gesticulador*, dicho conflicto queda a manos del hijo de César Rubio; en *Corona de luz*, de Zumárraga y Motolinía; en *Corona de fuego*, de Cuauhtémoc; y en *Corona de sombra*, de Erasmo.

²¹⁸ José Antonio Llera, *op. cit.*, p. 21.

Las transformaciones llevadas a cabo por la cabeza de Carlota comienzan con Erasmo convertido en Juárez e, incluso, también del espacio escénico que cambia en todo momento de acuerdo con los recuerdos que la Emperatriz va evocando. Únicamente es en un plano alejado de la historia, donde la locura construye una realidad a partir de la imaginación, donde el dramaturgo puede reunir a Juárez con la Carlota y permitirle contar los hechos desde su perspectiva.

El mundo en el que se encuentra la Emperatriz y que le muestra a Erasmo es el de su pasado. Él únicamente conoce los datos que el discurso oficial le proporciona, pero en su entrevista con Carlota puede recorrer junto con ella cada uno de los lugares que marcaron su destino, tal como Bachelard apunta: “Por los sueños, las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos. Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas miradas, vamos al país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial”²¹⁹.

Sin embargo, los tesoros de los días antiguos para Carlota no se encuentran en su infancia, el país inmóvil de ella se encuentra en cada uno de los espacios donde se decidió el futuro de ella y Maximiliano. Las diversas moradas, en el caso de *Corona de sombra*, están en los distintos lugares que le muestra la Emperatriz a Erasmo para contarle su travesía desde Miramar hasta México. No obstante, esa compenetración de los lugares donde se ha habitado, señalada por Bachelard, en el caso de Carlota no ocurre a través del mundo onírico, sino en una ensoñación distinta que es la locura.

La locura, entonces, podría interpretarse como un estado de fuga de la realidad, un escape hacia el pasado ante la derrota y la pérdida de Maximiliano, pero José Antonio Llera apunta que para Freud, en la locura “[...] no acontece una simple huida de la realidad, sino que «a la fuga inicial sigue una fase activa de transformación»”²²⁰. Es decir, si bien Carlota se muestra incapaz de aceptar que todos quienes los apoyaban les han dado la espalda ante su inminente caída y el único camino que le permite sobrellevar la realidad es la locura, es a través de ésta

²¹⁹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, pp. 24-25.

²²⁰ José Antonio Llera, *op. cit.*, p. 21.

que puede mostrarle a Erasmo el recorrido de Maximiliano y de ella misma hasta su construcción mítica.

La transformación de Carlota desde la razón a la locura ocurre en la tercera escena del segundo acto, cuando se encuentra frente a Napoleón y Eugenia; el engaño del que han sido víctimas y la cruda realidad que los rodea, inician con esa “fuga inicial” que se señala, completamente defraudada por quienes les prometieron su apoyo:

CARLOTA.— No me toquéis. Sois vos, claro, sois vosotros. No es Austria, no son los católicos mexicanos. ¿Cómo no me di cuenta antes? Vosotros sois los culpables de todo. [...] Él y vos con vuestra ambición. ¡Y hay aún quien hable de la mía! Conozco vuestros sueños como si yo los hubiera soñado. Vuestros sueños de pequeña condesa. Os profetizaron que seríais más que reina y sois emperatriz de los franceses, pero eso no basta. Quisierais ser reina de España, emperatriz de México, dueña del mundo entero. Hacer retroceder toda la historia en una sola noche de amor con este hombre, con este demonio a quien os vendisteis. (p. 195)

Sólo en este último atisbo de razón e inicio de locura es que Carlota puede ver la realidad tal como es y reconocer la verdadera finalidad por la que se les ofreció un imperio. La Emperatriz se reconoce en Eugenia, de ahí que acepte que sabe y entiende los sueños de ella como si fueran propios, pues al describirla a ella se encuentra describiéndose a sí misma, debido a que ella también quiso ser más que una reina y liderar un Imperio, lo que la motivó a convencer a Maximiliano de aceptarlo.

Entre la razón y la locura, Carlota aún se mantiene dispuesta a conseguir el apoyo de quien sea, a cualquier costo para lograr salvar su corona. Antes de partir hacia Europa, expresa a Maximiliano que le prometerá el Imperio a todos, con tal de obtener ayuda, por ello al Papa IX le asegura proteger el poder de la Iglesia en México:

CARLOTA.— ¿Veis cómo me creéis loca vos también? Me creéis loca porque defiendo la vida de mi esposo; pero no se trata sólo de nuestras vidas, Santidad. Se trata de nuestro poder, se trata de una idea política, de un país que os interesa salvar para Dios, que estará perdido para la Iglesia si Juárez triunfa. Se trata de una causa. (p. 201)

En este punto, podría considerarse que la locura de la Emperatriz ha llegado a ella como castigo por la ambición que reconoce en ella misma, como José Antonio Llera también señala:

Como ha analizado Ruth Padel (1995), en el lenguaje de la tragedia la locura es un hecho temporal, agudo y visible que termina con la recuperación o destrucción del individuo, y que se produce por castigo divino (la locura puede ser instrumento o fin mismo).²²¹

No obstante, en el caso de Carlota, como apunta Usigli, la locura no necesariamente responde a un castigo, sino a un acto de prevención, pues sin ésta: “[Carlota] habría destruido la obra divina implícita en la muerte de Maximiliano”²²². El diálogo anterior de la Emperatriz hacia el Papa muestra dicha posibilidad, pues Carlota argumenta que las leyes aprobadas por Maximiliano respecto a la separación de la Iglesia y el Estado, no son más que estrategias políticas e inmediatamente se excusa de que no puede traicionar a su esposo y respetará dicha división.

Para Usigli resultaba indispensable que la Emperatriz se volviera loca para evitar que el impulso por evitar la caída del Imperio la condujera a destruir todas las obras que se llevaron a cabo, coincidiendo con José Antonio Llera, quien compara la locura como una especie de encierro en uno mismo y que “[...] el encierro se transforma en salvación”²²³. De este modo, el que Carlota se encuentre completamente loca en 1866, le permite a Maximiliano cumplir con su principal cometido: salvar a Juárez a partir de su propio sacrificio.

En la escena primera del tercer acto es donde se retrata el momento en que Carlota es declarada loca. A partir de aquí, la Emperatriz insiste en tres cosas: la falta de luz, la falta del tiempo y el olvido, es entonces que Carlota comienza a pedir luces en todo momento, justo como ocurre al inicio de la obra, y declara: “He pedido luces, pero nadie quiere traerlas ya. Ellos se niegan siempre. [...] Hace ya mucho tiempo que espero en la oscuridad” (p. 207). A pesar de ello, Carlota ve lo que antes no había podido, la ayuda que esperaban recibir para evitar el destino trágico no llegará, porque desde el inicio tanto ella como Maximiliano fueron utilizados para el beneficio de los intereses ajenos.

La falta de tiempo en que Carlota insiste, no es otra cosa más que el punto final del Imperio, en tanto el olvido irá de la mano con la insistencia de la Emperatriz

²²¹ *Ibidem*, p. 11.

²²² Rodolfo Usigli, “*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra”, p. 637.

²²³ José Antonio Llera, *op. cit.*, p. 49.

de mantenerse callada y no decir nada más, quizás porque intuye que las personas que se encuentran en ese momento a su alrededor, no son capaces de entender el significado de sus palabras, como lo dice el Alienista: “[...] Su Majestad ve perfectamente, pero está mirando a otro lado, un lado hacia el cual no podemos ver nosotros” (p. 206).

El único que se acerca a ver y escuchar la postura de la Emperatriz es Erasmo, por él Carlota habla, porque nadie más que un mexicano en busca de una verdad la entendería y, sin embargo, el historiador no la comprende del todo, pues como mexicano también lo persigue su naturaleza de fuga y evasión de la realidad. Erasmo escucha, medio comprende el peso de Carlota y Maximiliano y se va antes de que la Emperatriz muera.

Es así como la tragedia de Carlota es también la tragedia de los mexicanos, quienes de igual manera se encuentran en un olvido intermitente de su propia historia, quienes callan, pero a diferencia de la Emperatriz, por desconocimiento. De este modo, mientras Carlota logra recobrar la razón y reconciliarse con Juárez y la historia después de haber esperado sesenta años, Erasmo regresa a México con una verdad distinta a la de la historia oficial, pero sin entender del todo lo que la Emperatriz le ha contado.

3.3 La configuración de una poética antihistórica

Rodolfo Usigli establece con *Corona de sombra* los principios que conforman su poética antihistórica, la cual se encuentra compuesta por el uso de la imaginación dramática sobre la fidelidad del recurso histórico, a partir de la que construye símbolos y que da la libertad al dramaturgo de construir —más que reconstruir— una serie de pasajes y encuentros que dramatizan el Segundo Imperio, donde tanto los personajes como los diálogos configuran una obra literaria más que una reescritura de la historia, como he discutido ampliamente en el capítulo anterior con el análisis de los personajes principales, pese a retomar los elementos más importantes del hecho histórico —el nombre, la apariencia, el destino—, en la pieza

de Usigli es posible resaltar el tono de tragicidad que este suceso contiene, pero que el discurso histórico no lo puede utilizar.

La intención de Usigli es proponer una visión crítica sobre la historia oficial, a la par de una postura donde el dramaturgo considera que la unidad nacional va más allá de la exaltación del indígena, como estaba ocurriendo a principios del siglo XX, incluso en la propia obra, cuando Maximiliano le pregunta a Lacunza y Miramón sobre si odian a Juárez, éste último responde: “MIRAMÓN.— No lo odiamos, señor. No queremos que la pirámide gobierne, no queremos que muera la parte de México que somos nosotros, porque no sobramos, porque podemos hacer mucho (p. 169)”. Por lo anterior, resulta innegable el afán de Usigli de resaltar que México no sólo se había construido a partir de la sangre indígena, sino también con la sangre de los europeos y con quienes es imposible no relacionar el origen del propio dramaturgo.

Es entonces que la importancia de la imaginación en la composición de la obra conlleva a otro componente de la poética antihistórica: la construcción de los símbolos del claroscuro, de los espacios y de los propios personajes, los cuales aportan una significación distinta en cuanto contienen una visión crítica del hecho histórico y con ellos, Usigli establece una poética que transgrede el pasado y el presente, la concepción de la historia en México y que formula una reflexión sobre los mitos nacionales oficiales y sobre el modo de ser del mexicano.

Así, mientras el fusilamiento de Maximiliano y la locura de Carlota al final del Segundo Imperio son únicamente eventos dentro de la historia, en *Corona de sombra* forman parte de la escritura de nuevos mitos, diferentes a los establecidos por la historia oficial, pero al mismo tiempo con bases sólidas que, desde la perspectiva del autor, tienen un mejor fundamento para explicar en qué momentos radica la verdadera soberanía nacional. Por ello Usigli considera que cada *Corona* constituye un “pilar” fundamental para la historia y sociedad mexicana: *Corona de sombra* como el pilar de la soberanía política; *Corona de fuego*, el de la soberanía material; y *Corona de luz*, el de la soberanía espiritual²²⁴.

En otro momento, Usigli cambia la palabra “pilar” y declara: “*Corona de sombra* se refiere al mito de la soberanía política de México, *mito tomado en su*

²²⁴ Ver *supra*, p. 44.

sentido superior. Corona de fuego al mito de la soberanía territorial y *Corona de luz* al mito espiritual del mexicano”²²⁵. Con el uso de la palabra “mito”, el dramaturgo sugiere que los mitos existentes han sido contruidos por la historia oficial sobre una base endeble, donde se ha pasado por alto a otros que el dramaturgo considera tienen mejores cimientos y que llevarían a la sociedad mexicana a pensar, construir y afianzar su propia identidad con bases más sólidas, al considerar que tanto el pasado indígena como el europeo han dado como resultado al mexicano del siglo XX.

Considero que cuando Usigli utiliza la palabra “mito” es en el sentido que define Rollo May:

Un mito es una forma de dar sentido a un mundo que no lo tiene [...] Los mitos son patrones narrativos que dan significado a nuestra existencia. [...] Son como las vigas de una casa: no se exponen al exterior, son la estructura que aguanta el edificio para que la gente pueda vivir en él.²²⁶

Por ello, el dramaturgo enfatiza que cada *Corona* corresponde a un pilar nacional que no ha sido tomado en cuenta por discurso oficial, ni reflexionado por el mexicano, y al ser el mito una estructura narrativa, el autor encuentra que es en el teatro donde existe un lugar propicio para establecer un diálogo al respecto. No obstante, desde la concepción de Usigli no existe únicamente una clase de mito, sino que considera que éste se divide en dos, como señala en “Ensayo sobre la actualidad dramática” (1950):

Existen dos clases de mitos: los que son preciso destruir y los que es preciso conservar. Tabú y Tótem. Así pues, hay que destruir los primeros, hay que conservar los segundos. Por eso intento colocar en una trayectoria específica tres coronas que me parecen fundamentales para el destino, ya no de México, sino del Continente: La *Corona de fuego* de Cuauhtémoc; la *Corona de luz* de la Virgen de Guadalupe y la *Corona de sombra* de Maximiliano y Carlota. No faltará cursi que me piense espejo. Los símbolos, que ya no mitos, son claros: el príncipe que acepta la tortura y el sacrificio y gracias a quien alienta en el mexicano del siglo XX el sentimiento patrio; la Virgen en quien una teología perdida, condenada, se funde en luz para proyectarse sobre el futuro de un Continente [...] y el príncipe extranjero, descendiente de Carlos V, que viene a pagar la deuda de éste y poner en el amasijo

²²⁵ Citado por: Robert Raymond Rodríguez, *op. cit.*, p. 39. Las cursivas son mías.

²²⁶ Rollo May, *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 17.

de un espíritu y de una nacionalidad el único ingrediente que no pusieron sus augustos abuelos: la sangre, una sangre refrendada por la locura.²²⁷

De acuerdo con lo anterior, el tabú es el mito que ya se encuentra establecido y que para el dramaturgo es menester sea destruido. Pero al ser precisamente el mito una narración que permite que una sociedad encuentre el significado de su existencia, con la destrucción se debe erigir uno nuevo, el cual será el tótem.

Para Chevalier, el tabú es:

[El] símbolo de lo prohibido y de lo intocable [...] Los tabúes pueden ser provisionales o permanentes; son una potencia a la vez atractiva y repelente, que resulta ambivalente e insólita. Por su separación y por su aislamiento del resto de las cosas, el tabú toma un valor suplementario y misterioso, como si otra cosa o alguien lo habitase bajo su apariencia.²²⁸

Por ello Usigli considera necesario que los mitos creados por el discurso oficial sean derrocados, por tener un carácter ambivalente que difícilmente pueden sostener la identidad de una nación. Considero que el dramaturgo considera que existan mitos que son tabúes, por el sentido de prohibición que poseen, es decir, al ser producto de una narrativa oficial escrita en beneficio de quienes ostentan el poder y que se sirven de ellos para impregnar la historia de sombras que aíslen los momentos de interés y no motiven en el mexicano el espíritu reflexivo.

Por otro lado, el tótem es descrito por Chevalier como:

[...] un animal o una planta escogido como protector y guía, a semejanza de un antepasado, con el cual se instituye un lazo de parentesco, con todos los derechos y todos los deberes que eso comporta. [...] Su verdadera significación es: guardián personal o potencia tutelar que pertenece a un hombre tomado individualmente.²²⁹

Lo anterior marca muy bien el contraste que Usigli realiza: si los tabúes se encuentran aislados y son intocables, al derrocarlos deben ser sustituidos por un tótem, cuyo objetivo radica en la protección y guía de las personas, lo cual coincide con lo que Usigli pretende lograr en *Corona de sombra*, al exponer cómo es que Maximiliano y Carlota tienen mayor afinidad con los mexicanos y el papel que

²²⁷ Rodolfo Usigli, *Teatro completo*, vol. III, p. 673.

²²⁸ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 971.

²²⁹ *Ibidem*, p. 1010.

desarrollan dentro de la historia los convierte en protectores de un país, aun en contra de sus raíces y de las circunstancias.

Por ello, los mitos nacionales tienen su origen en los símbolos que se encuentran implícitos en los sucesos históricos y que el dramaturgo debe ser capaz de identificarlos, para construirlos en un espacio escénico. Para él, los tres momentos que marcan un punto clave dentro de la historia de México, son los tres desarrollados en cada una de sus *Coronas*; pero al tener un referente real y ser utilizados dentro del ámbito artístico, tiene que valerse antes que nada de la imaginación dramática sobre la historia, para erigir con éxito sus “pilares”, es decir, seguir una poética antihistórica que trascienda a la historia oficial.

A partir de la cita anterior de Usigli, observo que para él los mitos —tótems— sobre los que se coloca la identidad nacional deben elegirse a partir de aquellos momentos donde se exprese un sentido de extravío y sacrificio, desde un punto en que los personajes involucrados no encuentran la luz que los guíe, pero que durante su recorrido logran visualizar aquella que se “proyecta al futuro” y deciden hacer todo lo que se encuentre en sus manos para proteger a México.

En el caso de *Corona de sombra*, dicha anagnórisis tiene lugar en Maximiliano, quien acepta el Imperio por petición de Carlota, llega a México con un proyecto de nación sin estar consciente de la situación real del país, pero con cada escena que transcurre y con el difícil panorama nacional, el Emperador reconoce, como ocurre con el héroe trágico griego, que su verdadero destino no es gobernar México, sino salvar a quien sí puede hacerlo a través de su propio sacrificio, por el hecho de que ese otro es mexicano. No obstante, debo resaltar que la construcción de Maximiliano como héroe y salvador se desarrolla a partir de la voz de Carlota, quien a partir de sus recuerdos y su discurso puede mitificar su figura.

Usigli va más allá, además del sacrificio, retrata cómo el destino de todo un pueblo se encuentra sobre los hombros de reyes que no son mexicanos; con Maximiliano, Usigli retrata un hombre que fue capaz de darle la espalda a sus raíces en beneficio de una nación inmersa en un caos político y social, que no conseguía del todo obtener su independencia de Europa. La sangre que derrama el Emperador concretiza la unidad de los mexicanos bajo una misma idea representada por Benito

Juárez. Si antes parte del país estaba en su contra, con la llegada de Maximiliano, la nación encuentra un enemigo en común y se unen para combatirlo.

Por lo anterior, vale la pena recurrir de nueva cuenta a lo que el propio Usigli declara en el prólogo de *Corona de sombra*:

Es la historia contemporánea, misma la que nos prueba que Díaz no habría caído —manera de morir como otra cualquiera—; que Calles no habría reinado, si los mexicanos hubieran tenido que unirse contra un verdadero enemigo venido de fuera.²³⁰

Por si fuera poco, la sangre que Maximiliano derrama se encuentra acompañada por la locura de Carlota, la cual reafirma el sacrificio que, como bien señala Usigli, Carlos V no fue capaz de hacer durante la Colonia. La falta de sacrificio lleva a pensar en la constante que establece Usigli durante la trilogía: que únicamente a partir de ese sacrificio es que se puede erigir, incluso formar parte de una nación. Es así como el lector se encuentra frente a un par de emperadores que dejan su vida y su razón en México y, a partir de la imaginación, se transforman en símbolos cuyo papel influyó en la construcción de la identidad, historia y política nacional del siglo XX, desde la perspectiva del dramaturgo.

Si se ordenan cronológicamente las *Coronas* conforme a los sucesos históricos que abordan, se observa que en cada una de ellas existe un personaje que sacrifica la vida o la verdad en beneficio de una nación que recién se conforma. De este modo, la historia y la identidad de México se forjan a partir de la sangre de sus héroes que le permite unir el pasado con el futuro, para tomar su lugar como una nación totalmente independiente, que comienza con la sangre de un príncipe mexica —Cuauhtémoc en *Corona de fuego*—, se reestructura con el sistema de creencias del mexicano —*Corona de luz*— y cierra el círculo con la sangre de un príncipe europeo —*Corona de sombra*— para afirmar que México es de quienes han querido y trabajado esta tierra. Así, Usigli señala:

En realidad, Maximiliano es el embajador *at large* de su ilustre adversario [Juárez], pero lo es también de México y de su idea democrática. Y de este modo, mientras Maximiliano y Carlota viven en el recuerdo por el teatro, en él y fuera de él a la vez

²³⁰ Rodolfo Usigli, "*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra", p. 638.

viven por la historia, que también para nosotros es “hoy y siempre”, el espíritu de Juárez y la patria que nos legó.²³¹

Es decir que el mito con el que Usigli empieza las *Coronas*, es el que concluye históricamente con la configuración de la identidad del mexicano, al ser el Segundo Imperio el último intento de intervención por parte de los europeos, siendo para el dramaturgo más importantes estos momentos del pasado nacional, sobre la Independencia de 1810 o la Revolución de 1910, cuya importancia marcó el proyecto oficial de identidad nacional durante el siglo XX. Para el autor, estos sucesos no marcan en realidad los momentos clave de la historia y la identidad nacional, incluso son objeto de una crítica severa, al menos la Revolución mexicana que Usigli vivió, y la cual es seriamente cuestionada en su obra de *El gesticulador*.

El propio Usigli lo señala: “[...] aunque la última pieza de la trilogía sea cronológicamente la *Corona de sombra*, es justamente la sombra sobre la cual se proyectan la soberanía material consagrada en Cuauhtémoc y la soberanía espiritual condensada en la Virgen”²³², es así como *Corona de sombra* establece un punto de unión con el resto de las *Coronas*, al marcar los momentos que definen la identidad y soberanía nacional, el autor propone con ella que el presente se encuentra unido estrechamente con el pasado y que a partir de los sucesos realmente importantes, se pueden configurar nuevos mitos nacionales.

La construcción de mitos —o tótems— conlleva a una explicación necesaria para una sociedad. Rollo May explica: “Los mitos son la autointerpretación de nuestra identidad en relación con el mundo exterior. Son el relato que unifica nuestra sociedad”²³³, por lo tanto, al ser los mitos una construcción narrativa, es dentro de la literatura donde existe mayor libertad para desarrollar los símbolos que contienen desde un punto de vista más humano, más allá de los datos históricos.

No obstante, en un país donde el grupo de poder decide ambos —tanto los mitos como la historia que será transmitida y enseñada al pueblo—, es deber del artista cuestionarlos y derrocarlos a través de su obra, como afirma Usigli al señalar lo que representa su pieza *Un día de estos* (1957): “Es la lucha contra el mito como

²³¹ Rodolfo Usigli, *Imagen y prisma de México. Presencia de Juárez en el teatro universal (una paradoja)*, p. 84.

²³² Rodolfo Usigli, “Ensayo sobre la actualidad dramática”, p. 673.

²³³ Rollo May, *op. cit.*, p. 22.

en *El gesticulador* y como en todas mis obras. La lucha contra el mito, contra la mitomanía mexicana es lo que me importa primero”²³⁴.

Al utilizar el término “mitomanía”, considero que Usigli la entiende en dos sentidos: como la tendencia que tiene el mexicano de mentirse a sí mismo y estar dispuesto a creer las mentiras de los otros, como ocurre, por ejemplo, con el César Rubio falso en *El gesticulador*²³⁵ o con la construcción de un milagro como en *Corona de luz*; pero también en el sentido sagrado, donde el mexicano lleva al plano de lo divino a una gran cantidad de personajes y figuras históricas que repercutieron de alguna manera en la historia nacional y a quienes, sin ver el trasfondo de sus actos, se les inviste de un aura casi divina, sin una reflexión detenida sobre si aquello que hicieron realmente fue en beneficio de México²³⁶, como el dramaturgo también señala en su “Epílogo a la hipocresía del mexicano”:

Para su corta edad cristiana, México es, sin duda, un país extraordinario. En menos de siglo y medio de vida mentida independiente ha logrado acumular más héroes que todos los países de Europa juntos en las guerras del 70 [1870] al 18 [1918]. El héroe es un atributo inseparable de toda entidad federativa. Se diría casi que las revoluciones no tienen más objetivo que fabricar héroes, como artículos de primera necesidad o monedas de curso universal y eterno. Lo más pueril en el caso de México es su empeño de conservar incólumes —y polvosos— a sus héroes.²³⁷

De este modo, además de la creación de una gran cantidad de héroes, la mitomanía del mexicano incluye su sacralización, donde ni siquiera se contempla la posibilidad de cuestionarlos a la luz de los hechos históricos, lo que lleva a la historia oficial a omitir sucesos y acciones, para salvaguardar la integridad de los héroes a perpetuidad, lo cual es aceptado ciegamente por el mexicano.

Es por eso que la lucha de Usigli contra el mito en sus obras intenta enfrentar a los lectores y espectadores a que se pregunten sobre lo que conocen de su

²³⁴ Raymond Rodríguez, *op. cit.*, p. 28.

²³⁵ *El gesticulador*, la obra más reconocida de Rodolfo Usigli, aborda el tema de la simulación, donde un profesor de historia regresa a su pueblo natal y es confundido con un revolucionario muerto en un acto de traición, cuyo nombre es igual: César Rubio. Al enterarse los pobladores de la coincidencia, éstos se convencen de que el hombre que acaba de llegar es el revolucionario, en tanto, el profesor de historia aprovecha la confusión para entrar en la política y miente al grado de cuestionarse si él no será el verdadero César Rubio.

²³⁶ Ejemplo de esto también se encuentra en *El gesticulador*, donde el personaje de Navarro es visto por su pueblo de origen como el gran héroe de la Revolución, sin saber que él mató al verdadero César Rubio para su propio beneficio.

²³⁷ Rodolfo Usigli, “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano”, pp. 462-463.

pasado y cómo éste ha afectado su presente, pues: “El mito o relato lleva consigo los valores de la sociedad: mediante él, encuentra el individuo su sentido de identidad. [...] El mito unifica las antinomias de la vida: consciente e inconsciente, pasado y presente, individual y social”²³⁸.

Precisamente por ello, Usigli quiere que el mexicano se enfrente a sí mismo para encontrar su sentido de identidad, pero en otras obras de Usigli, las que él señala como su lucha contra los mitos —o tabúes, de acuerdo con él mismo—, se centra únicamente en su destrucción, al menos en el caso de *El gesticulador*. Es hasta las *Coronas* cuando reconoce en el ejercicio artístico que no basta con deshacerse de los tabúes, sino que es necesario configurar tótems para sustituirlos, al recurrir a momentos históricos de relevancia que han sido pasados por alto.

Pero la construcción de los mitos dentro de las *Coronas* no es exclusiva del texto dramático, como comento en el primer capítulo, es también dentro de los prólogos que Usigli continúa con su desarrollo y establece un punto de reflexión que no siempre tiene espacio dentro de la obra o, incluso, considero que el autor tiene la necesidad de guiar al lector a través de la trilogía, convirtiéndose el prólogo en un texto propicio para exponer las motivaciones de su proyecto artístico.

En la cita de Rollo May se expresa una idea que no puedo pasar por alto y considero es el punto de partida de *Corona de sombra*: el del mito como unificador de las antinomias de la vida, lo cual también forma parte de la poética antihistórica usigliana, al intentar reconciliar con ella, tanto en la obra como en el prólogo, las contradicciones que el dramaturgo encuentra en el mexicano.

Es así como con *Corona de sombra* no sólo inicia la trilogía, sino que también es con la que se abre el diálogo sobre los temas que en otros ámbitos resulta impensable conciliar, pero que en la poética antihistórica se crea una licencia para hacerlo. Si en *Anatomía del teatro*, el dramaturgo declara la falta de fascinación, expresión y pasión en el mexicano, el recurso antihistórico inevitablemente lleva al lector a enfrentarse a ellos y experimentarlos aunque sea dentro de la expresión teatral, al ser justamente el teatro una representación vívida de la realidad y al elegir temas que no tan fácilmente pueden pasar desapercibidos.

²³⁸ Rollo May, *op. cit.*, p. 28.

La vigencia histórica resulta ser uno de los temas principales para Usigli y el problema de entrada en el prólogo de *Corona de sombra*: el uso de la historia como un elemento de creación literaria, en este caso dramática, cuando historia y literatura son visualizados como polos opuestos, al ser el primero una representación de la realidad y el segundo una ficción.

La insistencia del adjetivo “antihistórico” confirma la posibilidad de unión entre ambos, porque con éste Usigli aclara que el texto al que se va a enfrentar el lector se encuentra configurado como una obra artística y no histórica, en la cual la fidelidad sobre la historia pasa a un segundo plano, para ser utilizado como un recurso más de la construcción literaria.

Únicamente en la literatura el autor puede reflexionar con amplitud y mayor libertad la historia de Maximiliano y Carlota, donde puede convertirlos en figuras míticas que ayuden a comprender y explicar la clara influencia del pasado con el presente. Usigli lo señala: “[...] allí estaba la historia vivida y escrita en un país como México, cuya columna vertebral es la historia, desde el siglo XVI; la historia que impedía severamente toda emancipación de orden imaginativo”²³⁹.

De acuerdo con el autor, lo anterior tiene una grave repercusión en el quehacer teatral, debido a que desde su concepción artística, Usigli considera que el teatro debe ser realista, en el sentido de que éste debe nutrirse de los temas que ocurren en la realidad y que a partir de la imaginación se construyan obras de calidad en México, por ello el uso del recurso histórico resulta ideal para encontrar momentos dignos de ser llevados a escena, donde se pueden conjuntar los opuestos de los que habla Rollo May. Usigli agrega: “Este limitar por igual la historia y la imaginación, este neutralizar la una con la otra, este cojear alterno e inevitable en apariencia, acabó por encender en mí un pensamiento heterodoxo y arbitrario”²⁴⁰.

Es decir, la configuración de su poética antihistórica permite problematizar no sólo a la historia con la literatura, sino que, al igual que Carlota en *Corona de sombra*, también la relación entre el pasado con el presente y el futuro, como señala

²³⁹ Rodolfo Usigli, “*Corona de sombra*. Prólogo después de la obra”, p. 622.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 623.

Usigli: “Y lo curioso es que todo parece claro a la luz misma de la historia. El presente se alía al pasado y el pasado se convierte en la base del futuro”²⁴¹.

Lo mismo ocurre con la figura de Benito Juárez y Maximiliano, ambos son enfrentados por la historia oficial como opuestos: el mexicano que defiende su patria y el extranjero que sólo quiere conquistarla y servirse de ella. América y Europa. Pareciera entonces que en el México del siglo XX, la historia oficial construye una imagen nacional encaminada a la exaltación del indígena, por ello la importancia de la figura de Juárez sobre la de Maximiliano, pese a tener ideas similares.

Es así como en *Corona de sombra* Usigli propone que el poder de absorción que tiene México es tal que puede hacer que un príncipe europeo sea capaz de darle la espalda a sus raíces y derramar su propia sangre, como el propio Maximiliano le dice a Carlota en la obra:

MAXIMILIANO.— Cuando llegamos aquí, aun antes de llegar, cuando el nombre de México sonaba mágicamente en mis oídos, sentí que había habido un error original en mi vida —que no pertenecía yo a Europa, sino a México. El aire transparente, el cielo azul, las nubes increíbles me envolvieron, y me di cuenta de que era yo mexicano, de que no podía yo ser más que mexicano. (p. 179)

Así es como el Emperador reconoce que su destino, como he mencionado con anterioridad, se encuentra completamente unido a México, un país que no le corresponde por herencia, pero que lo siente en el corazón. Por si fuera poco, el dramaturgo no sólo se refiere a Maximiliano, sino también a su sentir personal como señala en su prólogo:

Nacido en México, de padres europeos no españoles, he descubierto, por ejemplo, que nada me separa de esta tierra; que disfruto para ver sus problemas, de una perspectiva extraordinaria, orgullosa y apasionada, y de una presencia sin retorno a Europa. Al contrario: un afán de hacerlo, de vivirlo y de morirlo todo aquí parece ser el signo de los criollos de mi tipo.²⁴²

Por tanto, la identificación que siente por Maximiliano le es próxima, al vivir en carne propia la necesidad de darlo todo por una nación en la que ambos, personaje y autor, encuentran y sienten su destino. Incluso considero que Usigli también derrama su sangre por México y lo hace a través de su teatro y su obra en general,

²⁴¹ *Ibidem*, p. 630.

²⁴² *Ibidem*, p. 635.

como lo señala en *Anatomía del teatro*: “Así como las razas respiran por el teatro, por la herida, el teatro respira por el autor, que circula como sangre poniendo a todos en movimiento, y que mana de la herida”²⁴³ o cuando afirma: “Lo que me define es que, en esta cuestión del teatro, yo he dado sangre y no he ganado dinero”²⁴⁴.

Este destino fortuito de Maximiliano es lo que atrae más al dramaturgo sobre la figura de Juárez, pues en el Emperador puede construir al héroe trágico que más que ser la contraparte de Juárez, a través de *Corona de sombra* exalta su victoria: “Para que el triunfo valga, el vencido debe ser digno del vencedor”²⁴⁵, por ello la necesidad de rescatar la tragicidad innata del personaje histórico y convertirlo en el héroe trágico de México.

Con ello, Usigli inicia lo que retomará en *Corona de fuego* con Cuauhtémoc y llamará “teoría del sacrificio”, la cual consiste justo en el sacrificio de un príncipe o rey, como ya he mencionado, en beneficio de su pueblo y que es, desde la perspectiva del dramaturgo, lo que les permite convertirse en héroes tragédicos²⁴⁶. Por tanto, el dramaturgo recalca que el mexicano no tiene sólo sangre indígena — la de Cuauhtémoc—, sino también europea al Maximiliano derramar la suya, elevando a ambos al plano de los dioses.

Es decir, en México se crean absolutos, pero como Usigli expresa en *Corona de sombra*, todos los aspectos de la vida del mexicano se encuentran rodeados de claroscuros. El mexicano, entonces, vive al igual que Carlota y que Erasmo, entre la luz y la sombra, entre la verdad y la mentira. Por ello, resulta difícil discernir la línea entre las dos acepciones que expongo sobre el concepto de “mitomanía” de Usigli, ya que parece que la necesidad de mentira en el mexicano va de la mano con lo sagrado; el dramaturgo apunta: “Los héroes, como los poetas, llevan una vida contradictoria y desilusionante; pero, por otra parte, un héroe es la mentira individual que más pronto se generaliza”²⁴⁷.

²⁴³ Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, p. 31.

²⁴⁴ Rodolfo Usigli, “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática”, p. 497.

²⁴⁵ Rodolfo Usigli, “Presencia de Juárez en el teatro universal” en *Imagen y prisma de México*, p. 67.

²⁴⁶ Éste es el término que utiliza Usigli. Cf. “Notas a *Corona de fuego*”, p. 808.

²⁴⁷ Rodolfo Usigli, “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano”, p. 463.

De este modo, Usigli se debate entre la mentira y la verdad, donde considera que la mentira es una idea aceptada con facilidad por los mexicanos, sin un ejercicio de reflexión crítica, relacionado con la naturaleza que el dramaturgo observa en el mexicano de involucrarse lo menos posible y que lo lleva a rechazar otras posibilidades. No obstante, a pesar de la generalización que hace Usigli sobre este defecto²⁴⁸, también considera la existencia de una duda latente que, en ocasiones, lo puede llevar a la búsqueda de otras respuestas que aporten mayor luz al presente.

Precisamente en *Corona de sombra*, Erasmo representa al mexicano que intuye que la oficialidad oculta otros elementos que también conforman el suceso histórico y que podrían servir para un mejor entendimiento del pasado y el presente, así es como busca en Carlota el testimonio vivo sobre el Segundo Imperio, que sospecha ha marcado el rumbo de la nación, pero que ha sido pasado por alto por no convenir a los intereses del discurso oficial:

[...] sin una creencia, subconsciente, o consciente, no habría acto de gobierno, porque creer es obrar; no se trata de la verdad, ya que la verdad no necesita de creencia alguna, sino que requiere conocimiento, y es la mentira la que anda en busca de credulidad, la que necesita ser creída.²⁴⁹

Es así que Erasmo encuentra en Carlota el conocimiento que necesita para entender desde otro punto de vista el Segundo Imperio y, pese a que no considero que dicho personaje sea el alter ego de Usigli²⁵⁰, creo que a partir del encuentro que tiene con Carlota, el historiador se acerca a las conclusiones que el dramaturgo expone en el prólogo, al reconocer que finalmente no sólo se trató de un par de extranjeros con ansias de conquista, sino de una contingencia histórica que se desarrolló de tal manera que terminó en la disposición de unos príncipes europeos de sacrificarse en beneficio de la patria que adoptaron.

No obstante, el que Erasmo no se quede a presenciar la muerte de Carlota, representa que pese a encontrarse dispuesto a salir de la sombra, al encontrar en

²⁴⁸ El dramaturgo señala en algún momento sobre la razón por la que el mexicano no muestra interés sobre el teatro: “Tres ejes tiene el teatro: la expresión, la pasión, la fascinación, y los tres parecen repugnar al mexicano, que les opone el silencio, la inercia y la fuga”. Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro*, p. 20.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 461.

²⁵⁰ Ver *supra*, p. 67.

una verdad diferente a la oficial el único medio de sentir fascinación²⁵¹, marca un límite, el cual le hace retroceder momentos antes de que la Emperatriz muera, pues señala Usigli:

El mexicano es un ser susceptible, orgulloso, que suda amor propio, celoso como un moro mejorado por un español y con una sensibilidad refractaria a la verdad. Se jacta de ser sincero y de decir la verdad, pero no permite que se la diga nadie a él. Cuando alguien se la dice, él pone el remedio con ser muy hombre. Golpea y no sabe que cuando golpea está golpeando la verdad.²⁵²

La salida de escena de Erasmo antes de la muerte de Carlota, apremiado por la constante consulta del reloj, critica la innata negación que Usigli observa en el mexicano de enfrentarse a otro tipo de verdades; es capaz de acercarse, observarlas y comprenderlas individualmente, pero el peso social lo obliga a alejarse de ella antes que termine de considerar otras perspectivas diferentes.

Por lo tanto, Erasmo sale de las sombras —que coincide con su primer contacto con Carlota, cuando sale detrás de una de las cortinas—, se acerca a la verdad que construye Usigli a partir de los recuerdos de la Emperatriz y se retira nuevamente a la penumbra, que ahora es todo el país, al ser él mismo una luz, pero considerablemente menos brillante que la proporcionada por Carlota, es decir, la interpretación de Usigli sobre el significado del Segundo Imperio, porque si bien el dramaturgo no pretende construir una verdad absoluta, opuesta al discurso oficial, sí busca crear ese efecto de fascinación que Erasmo tiene al final de la obra en el lector, donde éste salga pensando sobre lo que ha presenciado y sea capaz de elaborar sus propios juicios y su propia crítica, a cuestionar lo que conoce de la historia nacional.

Por otra parte, aunque he hablado sobre la capacidad de absorción de México en Maximiliano y su disposición al sacrificio, es necesario señalar que de modo similar se refleja en Carlota, absorbida de forma distinta, donde no es la vida la que pierde, sino la razón. Su locura no es únicamente una fuga de la realidad, sino aquella que encierra un testimonio que no permite que otros la escuchen, o

²⁵¹ Usigli expresa en “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano”: “Me di cuenta entonces de que sólo la verdad puede fascinar y de que no existe un vértigo comparable al que ella produce”. En *Teatro completo*, vol. III, p. 453.

²⁵² *Ibidem*, p. 455.

mejor dicho, que la pone en una posición donde los otros no quieren siquiera pensar en lo que ella tiene por decir.

El claroscuro de la Emperatriz se encuentra entre la sombra del olvido y la luz de la reflexión sobre el pasado y el presente, que tiene que esperar la llegada de Erasmo para entender, junto con él, el significado del Segundo Imperio, porque, como señala Usigli: “La verdad es ineludible; pero, como todos los países de difícil destino, México sólo llega a la suya a través de las mentiras de sus hombres —y no por angustiosa es menos segura esta generación de la verdad”²⁵³.

Considero que la verdad para Usigli, como ya he mencionado, es aquella que surge de un ejercicio de reflexión, donde el mexicano no se conforme con la información que le es proporcionada, sino que la cuestione y busque profundizar en su historia para poder elaborar su propia verdad y contrastarla con otras posturas, en este caso, la que Usigli plasma en *Corona de sombra*.

Por ello, el que Carlota recobre la razón únicamente para morir, hace pensar que tanto ella como Erasmo se adentran bajo la luz del conocimiento, interpuesta por una sombra que impide ver con claridad, en la Emperatriz primero es la ambición y después es la locura, en tanto en Erasmo la sombra es la historia oficial que ha aleccionado a la sociedad para creer sin cuestionar. Erasmo, entonces, se sale de lo esperado y parte en busca de otras verdades, lo que lleva a la conclusión de Usigli de que es posible salir de un estado de fantasía o de un cúmulo de mentiras convertidas en verdades, en tanto cada uno de los individuos —el lector—, al igual que Erasmo, se encuentren dispuestos a encontrarlas y pensarlas, siendo el teatro el medio ideal para hacerlo.

Ya que la historia no puede permitirse salir del rigor de su entramado, la literatura y el arte sí pueden mostrarle al público puntos de vista que les permitan reflexionar y llegar a sus propias conclusiones. Para Usigli, como lo he mencionado a lo largo de este trabajo, el teatro es la expresión máxima de una sociedad y del arte, al ser éste una experiencia artística que más se asemeja a la vida real y de la que Usigli considera que el dramaturgo debe tener la habilidad para observarla e

²⁵³ *Ibidem*, pp. 463-464.

identificar los temas susceptibles de ser dramatizados, como ya he mencionado, y por tanto que lleven al espectador a un ejercicio crítico.

Sólo el arte puede construir una postura antihistórica, pues cuenta con los recursos que les permiten no sólo exponer, sino cuestionar diversos aspectos de la realidad. A diferencia de la historia donde se espera que exponga verdades para ser creídas de forma inmediata, en el texto dramático se busca una confrontación entre el lector y lo que se le presenta. El texto dramático para Usigli pretende llevar al mexicano a un nivel de reflexión al que se niega en cualquier otro ámbito:

Y por todo esto he escrito alguna vez que en los países de difícil destino, como México, es preciso abrir el teatro como una herida, “para que todas las represiones, todos los silencios, toda la inferioridad ambiciosa de una raza en proceso de crearse a sí misma, todos los sentimientos perdidos, corrompidos en la oscura entraña de una nacionalidad entre dos sombras, puedan, al fin, respirar por la herida”.²⁵⁴

Por ello, la poética antihistórica de Usigli pretende ser la aportación del dramaturgo al proyecto de nación que se lleva a cabo durante el siglo XX, donde es importante cuestionarse sobre la identidad del mexicano y su difícil relación con el pasado, así es como el dramaturgo considera que a partir del teatro se puede subsanar todos los defectos de un país que le ha costado pensarse y construirse a sí mismo. Ya que al abordarlo a partir de la imaginación simbólica, pretende sacar al lector mexicano de un estado de fuga y provocar en él la reflexión sobre el pasado para que elabore su propia crítica hacia la narrativa propuesta por la historia oficial, de este modo no aceptaría con facilidad las posturas políticas de quienes tienen el poder y cuestionaría desde el conocimiento del pasado, su presente.

²⁵⁴ Rodolfo Usigli, “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática”, p. 497.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo de investigación he resaltado cómo el proyecto artístico de Rodolfo Usigli se centró en la creación de un teatro nacional, que él considera auténtico y distinto del resto de las propuestas dramáticas que se estaban presentando a la par de ellas. Además, resalto el hecho de que la construcción de dicho proyecto usigliano no se encuentra conformado únicamente por las piezas teatrales, sino que abarca también otros escritos que en su conjunto hacen una lectura crítica de la realidad mexicana.

Su propuesta se encuentra compuesta principalmente de un sentido reflexivo y crítico, donde en lugar de seguir la comedia fácil del teatro de revista o la fórmula melodramática del teatro español, incluso la ideología del teatro hecho por el Estado, el autor resalta el valor de los dramaturgos y la necesidad de una formación que les permita escribir piezas de calidad, a partir de la habilidad del escritor para identificar sucesos y personajes en el referente real, que sean susceptibles de ser teatralizados; así como la identificación de los temas nacionales y la priorización de los recursos dramáticos sobre cualquier otro que pudiera ser utilizado.

Gracias a que Usigli responde a una necesidad de especialización del teatro inexistente a principios del siglo XX, su trabajo influye en las generaciones posteriores no sólo de dramaturgos, sino de intelectuales en general. Por ello, a lo largo de mi análisis he resaltado cómo su propuesta trasciende la pieza artística en los prólogos que las acompañan y extiende las ideas de las obras, pero desde otro punto de vista y utilizando la imaginación para resaltar el dramatismo.

De este modo, el ejercicio de los prólogos configura una ambivalencia, donde al mismo tiempo funcionan como un género literario, pero también como una especie de textos programáticos, pues además de explicar y justificar las decisiones artísticas del autor y realizar la defensa de su obra, establece a la par su propuesta teatral para que otros dramaturgos la conozcan, aprendan de ella y la continúen.

Después de todo, los prólogos terminan siendo un ejercicio por parte del escritor que teoriza su propia obra y que forma parte de su propia actividad creativa, es por ello que en esta tesis se ha estudiado *Corona de sombra* considerando

también los prólogos del autor, que amplían la visión y extienden el significado de la obra, sin sacrificar la teatralidad al incluir una disertación dentro de ella y, aunque la pieza se encuentra escrita con la intención de ser llevada a escena, la lectura conjunta de ambos textos es relevante en tanto se compara la teoría con el ejercicio de lo que llamo: poética antihistórica.

Si bien es cierto que el mismo Usigli acepta que los prólogos sirven para explicar su propia obra, considero que el estudio sobre ellos ha quedado como un punto aparte de las piezas, considerarlos y utilizarlos como parte del análisis de la obra no se limitan a la justificación y defensa del autor, su propósito de difundir su proyecto de teatro nacional y, en el caso de *Corona de sombra*, explicar la manera en que se configura la poética del autor, permite realizar una lectura distinta y enriquecedora de la obra dramática.

Es gracias a esto que puede entenderse la manera en que la imaginación dramática debe prevalecer sobre el elemento histórico, la posibilidad de llevar a escena pasajes de la vida nacional, desprendidos de la oficialidad y permitir las licencias anacrónicas que ocurren en la obra, cuyo propósito es realizar una reescritura de la historia desde una visión crítica, que reelabora el significado del hecho al que se refiere y que le permita al lector identificarse con su pasado nacional.

Por ello, resalto en mi investigación la función simbólica como parte importante de la poética de Usigli, a partir de la cual el dramaturgo propone nuevos mitos nacionales que reaccionan ante aquellos que el Estado establece en muchas ocasiones como intocables y definitivos, aunque difícilmente contengan un significado que permita reflexionar la relación entre el pasado y el presente de México.

De este modo, al declarar que cada *Corona* simboliza un aspecto de la independencia nacional, donde *Corona de sombra* construye el pilar de la soberanía política, al marcar el instante en que Europa abandona definitivamente la ambición por la conquista de México, el autor mitifica la figura de Maximiliano a través de la locura de Carlota, explicando precisamente en el prólogo las razones que lo llevan a considerar el Segundo Imperio como un momento clave en la historia de México,

donde se demostraba el poder de absorción que el país puede ejercer sobre una persona.

Dentro de este primer momento de la poética antihistórica considero que Usigli plasma que la identidad nacional no se encuentra forjada únicamente por sangre mexicana, sino que al aceptar Carlota y Maximiliano la corona de México y aunque su primera intención era cumplir su destino de gobernar un pueblo, el país los sobrepasa y los absorbe, encuentran en él su pertenencia al grado de darle la espalda a Europa con tal de salvaguardar la soberanía nacional.

De este modo, el dramaturgo considera que aquello que identifica a una persona como mexicana no es sólo el hecho de haber nacido en el país, sino que es también por medio del sacrificio en beneficio de la nación que se puede llegar a serlo; así Maximiliano simboliza dicho sacrificio y derrama su sangre, mientras Carlota deja la razón para poder proteger a México.

Es por este sacrificio y por su sentido de tragicidad, que Usigli configura a los emperadores como parte de los mitos nacionales, que explican que tanto México como la identidad del mexicano se encuentran contruidos también por sangre europea, con la que el dramaturgo mismo se identifica por ser un mexicano, hijo de extranjeros, y lo cual no le resta valor al compromiso que él siente por el desarrollo nacional.

Sin embargo, el gran héroe trágico de Usigli es construido dentro de *Corona de sombra* a partir de los recuerdos y de la locura de Carlota, retomando los datos históricos y exaltando dentro de la obra la contradicción de la figura de Maximiliano como un príncipe proveniente de una familia con una larga tradición monárquica, pero con ideas liberales que lo llevan a identificarse más con la causa de Juárez, al estar de acuerdo con un sentido de democracia y de desarrollo nacional, lejos de la ambición europea.

Es entonces que en mi investigación enfatizo cómo el dramaturgo, a través de Carlota, eleva a Maximiliano al plano mítico, lejos de la etiqueta de invasor o conquistador, declarando al Emperador como el salvador de Juárez y aceptando que su destino se encontraba en el sacrificio. Por eso considero que la Emperatriz

actúa de puente entre los opuestos; entre Maximiliano y Juárez, evocado en el personaje de Erasmo; entre la historia y el olvido; y entre el pasado con el presente.

Por tanto, la tragedia de Carlota se encuentra en el tiempo y en la locura, después del Segundo Imperio, al ser olvidada por el mundo y por sí misma, pero detrás de ese olvido provocado por su locura, se encuentra la memoria y la imagen de Maximiliano como Emperador. Es entonces que se profundiza el recurso imaginativo sobre el hecho histórico, al presenciar un testimonio que viene de una mujer víctima de la atemporalidad.

Y así como México forma parte del inicio de su desgracia, también es el que la rescata de la locura y el olvido, pues hasta que un mexicano —Erasmo— va en su búsqueda es como detona en ella la memoria de un pasado vívido y que la llevará a recuperar la razón sólo para morir, del mismo modo en que le ocurre al Quijote. Si bien Carlota es el puente entre el pasado y el presente, a pesar de que la enfermedad mental de la Emperatriz forma parte la historia, en *Corona de sombra* su locura es totalmente antihistórica, configurada desde la poesía y que Usigli considera relevante para la protección para la obra de Maximiliano y de la propia Carlota, para salvaguardarla de la terrible realidad de que fueron utilizados y que toda Europa les ha dado la espalda.

No obstante, el simbolismo de los personajes no se limita a los emperadores, también incluye a Erasmo, personaje totalmente ficticio que simboliza por un lado la historia oficial del país, escrita por los vencedores y construida en beneficio de ellos; y por otra la intuición que Usigli considera existe en los mexicanos de buscar una verdad distinta a la que se conoce. Si bien el dramaturgo considera que el mexicano trata de mantenerse al margen de todos y de todo, en un punto donde el presente es el único espacio y tiempo que existen, desconectado del pasado y del futuro, *Corona de sombra* sugiere que detrás de la aceptación de la realidad que le presentan, existe un instinto que lo lleva a buscar otras verdades que le expliquen su razón de ser y su sentido de nacionalidad.

Por ello vemos a un Erasmo con un rasgo recurrente en los mexicanos, capaz de sobornar a un portero para poder entrevistarse con Carlota y que al escuchar que la Emperatriz lo confunde con Juárez no la saca de su engaño, al contrario,

aprovecha la situación para poder conocer de primera mano el testimonio de una mujer que para la historia no tendría validez por su estado mental, pero que dentro del teatro lleva a Erasmo a entender de otra manera el Segundo Imperio, es decir, la interpretación que Usigli tiene sobre éste.

Otro aspecto fundamental de este análisis son los símbolos, pues además de los personajes que ayudan a significar *Corona de sombra*, la composición del claroscuro forma una parte importante de la poética antihistórica, resultando imprescindible dedicar un apartado al estudio de la luz y la sombra, pues su relevancia es tal que se encuentran tanto en el título y los diálogos de los personajes como en la propuesta del texto espectacular, donde la planeación sobre el uso del espacio teatral le permita a Carlota mostrar el vaivén de sus recuerdos a partir del movimiento de un lado a otro en dicho espacio, que se acompaña por el cambio de luces.

Es así como el claroscuro adquiere distintos significados durante el transcurso de la obra, principalmente la luz que depende de la fuente que la emite, por ello, observo que cuando proviene de un emisor natural, es decir el sol, significa que el mundo interior al que el lector se adentra no se encuentra totalmente aislado del mundo exterior, con el cual permanece conectado por umbrales.

Lo anterior le recuerda al lector que a pesar de encontrarse frente a una pieza antihistórica, el artificio dramático que se configura no puede aislarse de su referente en la realidad, por lo que Carlota y Maximiliano pertenecen a un tiempo histórico del que únicamente pueden desprenderse a partir de la literatura y, a su vez, alcanzar un nivel divino mitificante por medio de la muerte y la locura.

El claroscuro escénico alcanza de manera simbólica al mexicano, pues Erasmo busca la iluminación sobre el conocimiento —oscuro— que ya posee sobre el Segundo Imperio. Lo anterior reacciona contra el pensamiento de Usigli sobre la característica del mexicano de mantenerse al margen del pasado, cuando son los sucesos acontecidos los que llevan a México al lugar en donde se encuentra, con todas las virtudes que lo convierten en una nación que puede mantener resistencia ante el otro, pero también con todos los defectos que impiden que se termine de concretizar un proyecto de nación.

Por otra parte se encuentra la cuestión del espacio, el cual tiene un papel importante para la construcción de este nuevo mito, y al que considero se encuentran divididos en tres: el espacio interior, el espacio exterior y el espacio simbólico. Gracias a que la obra transcurre en un espacio interior es que el dramaturgo puede ejercer con libertad la imaginación, por ello cada espacio mostrado en escena corresponden a las habitaciones o al interior de los salones, lugares donde la historia no entra y que Usigli aprovecha para permitirse las licencias necesarias en beneficio de la intención artística.

Mientras en los espacios exteriores sí pertenecen a la historia y al mundo que no ha detenido su curso pese a la tragedia de Carlota y Maximiliano; y, finalmente, un espacio íntimo y abstracto, donde los emperadores pueden configurar un espacio propio que les permite dejar de lado la contingencia histórica por la que atraviesan. Es así como observo dos espacios exclusivos de los emperadores: el bosque y la locura.

En ellos tanto Maximiliano como Carlota encuentran su pertenencia, muy lejos de su lugar de origen y de su linaje monárquico; así es como en el espacio interior y en el espacio íntimo su esencia trágica resalta, que si bien está en una fuente literaria, la realidad es aquella que forma parte de los sucesos históricos, lo que seguramente aumenta la tragicidad de los personajes. Por ello la locura de Carlota se acerca más a la literatura que a la historia, donde a pesar de su estado de enajenación, ella puede ver más allá, vaticina la desgracia que se avecina e intenta con desesperación salvar a Maximiliano y al Imperio, al tiempo que también predice su propia desgracia y el final de todos aquellos que los utilizaron para cumplir sus ambiciones personales.

Es por todos estos aspectos que encuentro en *Corona de sombra* que la función simbólica forma parte de la configuración de la poética antihistórica usigliana y la cual termina definiendo el resto de la trilogía. Pues es a partir de Carlota y Maximiliano que Usigli empuja al lector mexicano a reflexionar sobre las bases sobre las que se establece su identidad nacional, al abrir el diálogo entre el pasado y el presente y, antes que todo, llevarlo al momento en que no pueda mantenerse indiferente ante lo que presencia en una obra teatral.

La función simbólica que utiliza Usigli en *Corona de sombra* en la configuración de los personajes, en los recursos escénicos y como elementos dentro de los diálogos para escribir sobre un suceso histórico nacional, para darle una perspectiva y significación diferente, corrobora el compromiso del dramaturgo por formar parte de la construcción de una cultura nacional; por ello es fundamental continuar con el estudio de su obra y entenderla como un conjunto de textos relacionados entre sí, pues la reflexión sobre las cuestiones mexicanas debe mantenerse vigente, para comprender la importancia de su obra e influencia hoy en día.

Por ello el estudio de *Corona de sombra* como la obra con la que Usigli inicia la poética antihistórica abre la discusión a la problematización de esta poética en *Corona de fuego* y en *Corona de luz*, al considerar los matices que el dramaturgo desarrolla en ellas y la manera en que transcurre su evolución hasta la constitución global de lo antihistórico en un proyecto que le toma 20 años. De esta manera, continuar con las investigaciones de la obra usigliana permite profundizar y comprender la visión artística de un pensador complejo e interesante, quien influyó en una gran cantidad de escritores durante el siglo XX y que abrió paso al desarrollo de un teatro nacional reflexivo y crítico de su entorno.

BIBLIOGRAFÍA

“Representaciones teatrales de obras de Rodolfo Usigli” en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consultado en:

http://www.cervantesvirtual.com/portales/rodolfo_usigli/imagenes_representaciones_015_usigli_fotografia_octaviorivera2b/

Adame, Domingo (coord.), Elka Fediuk y Octavio Rivera. *Teorías y críticas del teatro en la perspectiva de la complejidad*, Universidad Veracruzana, México, 2008.

_____. *Más allá de la gesticulación. Ensayo sobre teatro y cultura en México*, Editorial Argus-a, Buenos Aires, 2017.

Arroyo Redondo, Susana. “Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente” en *Revista de Literatura*, vol. LXXVI, no. 51, pp. 57-77.

Bachelard, Gaston. *El psicoanálisis del fuego*, Alianza, Madrid, 1996.

_____. *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.

Bargalló Carraté, Juan. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Alfar, Sevilla, 1994.

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

Casas Olloqui, Argentina. *Mi vida con Rodolfo Usigli. De secretaria a embajadora*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2001.

Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*, 2a. ed., Herder, Barcelona, 1986.

- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992.
- Díaz, Lilia. "El liberalismo militante" en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 583-631.
- Duby, George, Guy Lardreau. *Diálogo sobre la historia*, Alianza, Madrid, 1988.
- Escalante, Pablo *et al.* *Nueva histórica mínima de México*, El Colegio de México, México, 2004.
- Genette, Gérard. *Umbrales*, Siglo XXI, México, 2001.
- Gómez García, Carmen. "¿Qué es el género programático?" en *Revista de Filología Alemana*, vol. 16, julio, 2008, pp. 31-49.
- Gómez, Hilda Saray. "Usigli y el amor por la verdad. Entrevista a Luisa Josefina Hernández" en *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro: memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli, 1990 y 1991*, CITRU/INBA, México, 1992, pp. 173-181.
- González, Aurelio. "Las bizarrías de Belisa: texto dramático y texto espectacular" en *El escritor y la escena: actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez)*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 1994, pp. 143-153.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 173-193.

Layera, Ramón. "Mecanismos de fabulación y mitificación de la historia en las 'Comedias impolíticas' y las Coronas de Rodolfo Usigli" en *Latin American Theatre Review*, vol. 18, no. 2, primavera 1985, pp. 19-55.

_____. *Rodolfo Usigli. Itinerario del intelectual y artista dramático*, INBA, México, 2011.

Leñero, Estela. "El legado de Rodolfo Usigli: discípulos y sucesores" en *Revista de la Universidad de México*, UNAM, no. 22, diciembre de 2005, pp. 95-97.

Leñero, Vicente. "Lo que sea de cada quien. Luis de Llano en busca de Usigli" en *Revista de la Universidad de México*, UNAM, no. 43, septiembre de 2007, p. 103.

_____. *Escribir sobre teatro*, CONACULTA-INBA, México, 2012.

Lira, Andrés, Anne Staples. "Del desastre a la reconstrucción republicana, 1848-1876" en *Nueva historia general de México*, El Colegio de México, México, 2019, pp. 443-486.

Llera, José Antonio. *Rostros de la locura*, Abada Editores, Madrid, 2012.

May, Rollo. *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Paidós, Barcelona, 1991.

Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2019, pp. 957-1076.

Nieto Alcaide, Víctor. *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, Cátedra, Madrid, 1985.

Nomland, John B. *Teatro mexicano contemporáneo [1900-1950]*, INBA, México, 1967.

Ortiz Castañares, Alejandra. “La digitalización del archivo de Rodolfo Usigli ya comenzó, adelanta académico” en *La Jornada*, sección Cultura, México, jueves 16 de noviembre de 2016, p. 4.

Pájaro Sánchez, Israel Isaac. *Historia y antihistoria en la dramaturgia de Rodolfo Usigli*, Diálogos transdisciplinarios VIII, Universidad Autónoma de Querétaro, México, 2017.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, 3ª. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

_____. *Los hijos del limo en La casa de la presencia. Poesía e historia*, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2014, pp. 301-442.

Penrose, Mehl. “La historia en dos obras de Rodolfo Usigli, o el juego entre la fantasía y la realidad” en *Mester*, University of California, Los Ángeles, vol. 27, 1988, pp. 129-140.

Peterson de Valero, Carolyn. *Rodolfo Usigli, el hombre y su teatro* [tesis de doctorado], Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1968.

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

Porqueras Mayo, Alberto. *El prólogo como género literario*, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Madrid, 1957.

Raymond Rodríguez, Robert. *La fantasía como técnica dramática en la obra seleccionada de Rodolfo Usigli*, [tesis de doctorado], The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 1974.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004.

Rodríguez, Roberto R. "La función de la imaginación de las *Coronas* de Rodolfo Usigli" en *Latin American Theatre Review*, Vol. 10, No. 2, Primavera, 1977, pp. 37-44.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Apología de Rodolfo Usigli. Las polaridades usiglianias*, Universidad de Guadalajara, México, 2005.

_____. "Bibliografía de Rodolfo Usigli" en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consultado en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/rodolfo_usigli/su_obra_bibliografia/

_____. *Rodolfo Usigli, ensayista, poeta, narrador y dramaturgo*. Consultado en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rodolfo-usigli-ensayista-poeta-narrador-y-dramaturgo-0/html/8691abf4-6e2e-4b14-9cb9-adb4accc4309_12.html

_____. *Teatro e historia. Parangón entre Buero Vallejo y Usigli*, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, México, 1992.

Todorov, Tzvetan. *Teorías del símbolo*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991.

Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1989.

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

- _____. *Conversación desesperada*, Seix Barral, México, 2000.
- _____. *Corona de luz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- _____. “Dos conversaciones con George Bernard Shaw” en *Corona de sombra*, Cuadernos americanos, México, 1947.
- _____. *Corona de sombra* en *Teatro completo*, vol. II, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, pp. 147-222.
- _____. *Imagen y prisma de México. Presencia de Juárez en el teatro universal (una paradoja)*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1976.
- _____. *Teatro completo*, vol. III, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- Vevia Romero, Fernando Carlos. *La sociedad mexicana en el teatro de Rodolfo Usigli*, Universidad de Guadalajara, México, 1990.
- Villaurrutia, Xavier. “El teatro es así” en *Obras*, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2004, pp. 736-739.
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, Barcelona, 2003.