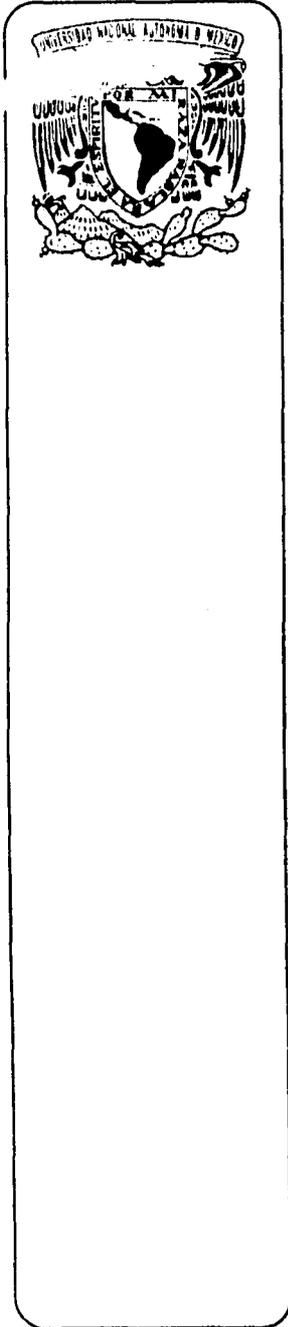


37
2EJ



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA
LETRAS HISPANICAS



LA VISION ANTIHISTORICA
DE RODOLFO USIGLI EN
CORONA DE SOMBRA

FALLA DE ORIGEN

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURA HISPANICAS

PRESENTA

TERESA MONTAGUT BOSQUE



México, D. F.

U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Jefatura de la División del
Sistema Universidad Abierta

1995

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi esposo y a mis hijos
con todo mi amor.*

A mis padres.

*Maestra Andueza, por su continuo
estimulo e infinita paciencia.*

*Maestros Romeo Tello y Vicente Quirarte
por su entusiasmo y valiosas
aportaciones.*

*Martha, Rosita y Lulú, por el tiempo
que tan desinteresadamente
dedicaron a la mecanografía y
edición de este trabajo.*

Muchas gracias.

[Corona de Sombra] Es hija de un impulso, de ese estado de ánimo que las pocas personas sin pretensiones de escribir literatura denominan supersticiosamente inspiración.

Rodolfo Usigli
Prólogo a Corona de Sombra

Si la historia fuera exacta y fiel como la poesía, me avergonzaría de haberla eludido.

Rodolfo Usigli
Prólogo a Corona de Sombra

INDICE

INTRODUCCION	1
--------------	---

CAPITULO PRIMERO: *RODOLFO USIGLI SU VIDA Y SU OBRA*

1.1 El hombre	5
1.2 El dramaturgo	14
1.2.1 El Teatro	22
1.2.2 Los Prólogos	25

CAPITULO SEGUNDO: *CORONA DE SOMBRA*

2.1 Los Antecedentes	30
2.2 El Argumento	35
2.3 El conflicto	42
2.4 La acción	42
2.5 La estructura	45

CAPITULO TERCERO: *LA VISION ANTIHISTORICA EN CORONA DE SOMBRA*

3.1 La ficción y la historia	49
3.1.1 Los antecedentes históricos	52

3.2	Análisis de la ficción y la historia	55
3.2.1	Acto primero	55
3.2.2	Acto segundo	61
3.2.3	Acto tercero	73
3.3	Los personajes históricos y ficticios	77
3.3.1	Los personajes históricos	78
3.3.2	Los personajes ficticios	87

**CAPITULO CUARTO:
EL LENGUAJE DRAMATICO**

4.1	Los diálogos	93
4.2	Las indicaciones	98

**CAPITULO QUINTO:
EL ASPECTO TEATRAL**

5.1	El Tono	101
5.2	La expresión corporal	102
5.3	La apariencia exterior del actor	104
5.4	El lugar escénico	105
5.5	Los sonidos no articulados	109

CONCLUSIONES	111
---------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	116
---------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Documentarse sobre un tema histórico y escribir acerca de él apegándose estrictamente a la información obtenida, o por el contrario, dar libertad a la imaginación y crear una obra producto de la ficción, puede resultar menos complicado, o quizás menos arriesgado que darse a la tarea de crear una obra dramática que conjugue la imaginación y reflexión del poeta con la labor del historiador. En este caso, el autor debe buscar armonizar ambos aspectos de manera tal que la obra convenza, al mismo tiempo, al sentimiento y al intelecto.

Aristóteles expresa ya esta idea en su *Poética* al señalar que la obra artística debe poseer verosimilitud, y agrega:

No es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino cual deseáramos que hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o necesidad.¹

Tal es el caso de *Corona de Sombra*, obra que alcanzó el reconocimiento de autores mexicanos como Luis G. Basurto (quien se refirió a ella como a la primera tragedia del teatro mexicano) y de escritores extranjeros como George Bernard Shaw, quien la calificó de "tragedia pura de principio a fin".²

Estos elogios, sin embargo, no evitaron que la obra (como casi todas las del maestro Usigli) recibiera severas críticas, muchas de ellas provenientes de historiadores que reprochaban al autor ciertas inexactitudes históricas.

Usigli había aclarado ya en el prólogo de su obra la razón de estas inexactitudes y sus motivos para escribirla y, para enfatizar que su intención no era la de escribir una obra histórica, dio a la suya el subtítulo de "pieza antihistórica", término que se ha interpretado de muchas formas y que no siempre ha sido bien entendido.

El presente trabajo aborda precisamente este término. En él, se pretende demostrar que la "antihistoria" a la que se refiere Usigli, implica mucho más que la utilización de un adjetivo que prepara al lector a no esperar un tratado sobre historia; la antihistoria comprende toda una visión, e implica el profundo estudio, y la ordenación y distribución de todos los aspectos que el autor decidió enfocar para desarrollar, desde su punto de vista, los elementos ficticios que lograrían hacer de un tema histórico, un asunto tan actual y atractivo como la vida misma.

En el primer capítulo se presenta una breve biografía del autor, un repaso cronológico de su obra -haciendo especial énfasis en los prólogos y epílogos, considerados en ocasiones tan relevantes como la obra dramática misma- y una reflexión sobre el teatro que creó Rodolfo Usigli.

En el segundo capítulo, se aborda directamente *Corona de Sombra*; los antecedentes de su creación -en los que se manifiesta la influencia que ejerció la figura de George Bernard Shaw-, su argumento (asunto que en términos generales es conocido por todo el público), y la determinación del conflicto y de la acción, elementos primordiales en toda obra dramática.

En el tercer capítulo se procede a deslindar el componente ficticio (o anti-histórico) del componente histórico, haciendo un paralelismo escena por escena, con la intención de poner de manifiesto los elementos ficticios que dieron lugar a la versión dramática del autor.

Corona de Sombra es una obra dramática, y como tal, su forma de expresión es el diálogo. En el capítulo cuarto, se procede a estudiar el lenguaje dramático de la obra; enfocado éste como el medio por el cual se adquiere el conocimiento de los personajes. Será precisamente gracias a los diálogos, apoyados por las indicaciones teatrales que señale el autor en el texto, por los que podremos definir las características de los personajes usiglianos.

Por último, debemos considerar que una obra dramática, en términos generales, se escribe para ser representada. Un análisis completo implicará, entonces, contemplar el aspecto teatral. En el quinto capítulo de este trabajo se procede a revisar aquellos aspectos que intervienen en la puesta en escena, y que contribuyen a dar el panorama completo de esta magnífica obra que, si bien como declaró su autor en alguna ocasión, tuvo un azaroso camino que justifica plenamente su título, también constituye una "*corona de gloria*" para el teatro mexicano.

NOTAS A LA INTRODUCCION

1. Aristóteles. *La Poética*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1989, p.61
2. Usigli, Rodolfo. *Corona de Sombra*, 2a. ed, Cuadernos Americanos, 1947, p. 246.

CAPITULO PRIMERO

RODOLFO USIGLI SU VIDA Y SU OBRA

1.1 EL HOMBRE

Hablar de un artista y de su obra implica conocer su momento histórico. Hablar de Rodolfo Usigli y de su obra implica hablar de su personalidad, del tiempo que le tocó vivir y, desde luego, hablar de teatro.

Rodolfo Usigli Wainer nació el 17 de noviembre de 1905, en una vecindad de San Juan de Letrán situada en el corazón del México popular de ese tiempo, en el lugar que más tarde ocupó el cine Teresa. Hijo de padre italiano y madre polaca, vivió los años de la violencia en el estrato más pobre de la clase media. Su madre, viuda, hubo de trabajar arduamente para mantener a sus cuatro hijos. Rodolfo fue el menor de los hermanos, y tocó a él, desde su nacimiento, luchar contra el infortunio. Al nacer, un exceso de desinfectante en el ojo izquierdo le quemó el iris, lo que provocó que permaneciera casi ciego hasta los tres años. Sólo la constancia y cuidados de su madre, quien diariamente

durante diez meses lo llevó a pie hasta el Hospital de la Luz, logró salvarle parcialmente la vista de ese ojo que siempre permaneció estrábico.

Sin una figura paterna, pues no llegó a conocer a su padre, y víctima de los desastres de la guerra civil, los recuerdos de una triste infancia habrían de influir en su personalidad y en su obra.

En realidad, en la revolución mexicana los niños de la ciudad sufríamos, en especial los que éramos hijos de viudas pobres, no sólo por las privaciones naturales en esas circunstancias de vértigo, sino porque estábamos condenados a la inacción y teníamos que buscar ventanas, escapes hacia un mundo exterior, alejado del mundo de sangre en que vivíamos, y en el que los muchachos mayores dos o tres años que nosotros tomaban ya parte en la lucha.¹

Debido a la carencia de recursos que le permitieran una educación formal, cursó únicamente la primaria y estudió de manera autodidacta el idioma inglés, lo que le permitió alcanzar, cuando contaba catorce años, un empleo de *office boy*. A este respecto Usigli escribe refiriéndose a los niños que, como él, estudiaban en escuelas oficiales.

Al dejar la escuela, cuando no podíamos seguir estudiando, ambicionábamos un empleo en Sanborns, en el Express Wells Fargo, en alguna compañía petrolera y en otras empresas norteamericanas. Yo fui de éstos (trabajé en las dos primeras, en dos compañías de petróleo, falsa la una y funestamente real la otra), y aprendí inglés al extremo de poder traducir hoy a Shakespeare, a Jonson, Dryden, Shaw, T.S. Eliot y los grandes dramaturgos norteamericanos; pero, eso sí, fue un aprendizaje infuso, sin asistir a las academias de Mrs. Coleson o Mrs. Anness porque carecía de medios para pagarlas.²

Posteriormente, sorprendido por un incontenible deseo de ir a París, decidió aprender francés y se compró un diccionario francés-español; primero estudió solo y después se inscribió en la Alianza Francesa. Su insaciable curiosidad le

empujaba a leer, pese a su escasa vista, cuanto papel impreso caía en sus manos, especialmente en inglés y en francés.

A los diecisiete años, mientras trabajaba en una oficina como taquígrafo en español e inglés, Usigli se inscribió en la Escuela Popular Nocturna de Música y Declamación que se dedicaba a la educación estética de obreros y empleados pobres, allí aprendió a tocar piano interpretando con gran sentimiento música de Chopin, Beethoven, Brahms y Bach.

A los diecinueve años se inició como cronista y entrevistador de teatro en una revista popular llamada *El sábado* en la que, por diez pesos semanales, hacía crónicas en verso, epigramas en prosa, reseñas y entrevistas teatrales.

Fue por esta época cuando empezó a asistir a reuniones de intelectuales, haciéndolo durante los fines de semana, ya que su trabajo no le permitía más. Allí, en las intimidantes tertulias de los Contemporáneos conoció a Xavier Villaurrutia quien lo llamó, entre afecto e ironía, "el caballero Usigli", a Amalia Castillo Ledón, a Diego Rivera y a la mayoría de las personas que posteriormente, fueron sus más queridos amigos de toda la vida.

Sin embargo, él no se sentía a gusto en ese ambiente, acudía porque aquellas gentes de letras eran la únicas educadas e informadas y apasionadas por las mismas cosas que a él le atraían en la literatura, pero se mantenía distante:

Por 1928 coincidí en una reunión familiar de sencillas e iletradas buenas señoras, con Gilberto Owen, miembro del grupo de Contemporáneos. Nunca supe si él llegó a recordar el incidente alguna vez cuando, antes de su prematura muerte, empezó a sonar en el teatro. Como sea, yo conocía su nombre -incluido en la Antología del grupo, de aquel mismo año- con tanta amplitud como él ignoraba el inédito mío. Una de las señoras, amiga de mi hermana mayor, se jactó, como de una posesión doméstica, de lo bien que hablaba Rodolfo el francés. Yo no había abierto la boca una sola vez en una hora, profundamente incómodo ante la situación, intimidado por una parte y furioso por la otra a la sola idea de

deleitar a la concurrencia con una exhibición de mi ya excelente francés. El señor Owen, joven maestro, tuvo entonces su único gesto de amable interés, se inclinó hacia mi pequeñez y me preguntó si había yo leído a Valéry, poniendo miel en la pronunciación del nombre del poeta. Con la misma fina entonación contesté que yo prefería a Henri de Régnier.

Me vengaba así, en suma, de todas las agresiones de que 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 conservadurismo, del porfirismo, de Francia". [...] 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.³

En 1932, a los veintisiete años, no obstante poseer una educación casi totalmente autodidacta, consiguió su primer nombramiento como catedrático, impartiendo *Historia del teatro en México* en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional y tuvo además a su cargo la fundación y dirección del Teatro Radiofónico de la Secretaría de Educación Pública. Un año antes había escrito su primera obra dramática, *El Apóstol*.

En 1934 surgió la primera oportunidad para salir del país, Usigli fue a Estados Unidos donde visitó y dio conferencias en universidades, desde California hasta Nueva York. Al regresar, en 1935, fue llamado para ser jefe de la Oficina de Prensa de la Presidencia, puesto que aceptó y al que renunció seis meses después para poder editar y representar tres de sus obras agrupadas bajo el subtítulo de *Comedias Impolíticas*.

En 1936, en compañía de Xavier Villaurrutia, obtuvo una beca para estudiar composición y dirección en la Universidad de Yale.

A su regreso, en 1937, al mismo tiempo que transmitía obras por la estación radiofónica de la Secretaría de Educación Pública, fundó junto con Enrique Ruelas y Fernando Wagner, la Sección de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México y en 1938, aceptó el puesto de director de la Sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes que le ofreció Celestino Gorostiza, con el encargo de reorganizar el Teatro de Orientación. Fue precisamente estando al frente de esta sección cuando conoció a una joven aspirante a actriz, Josefina Martínez, a quien dio el nombre profesional de Josette Timó, y con quien se casó en 1940.

Aunque Usigli cumplió cabalmente con su compromiso laboral, no duró mucho tiempo en el puesto, al que renunció después de un desacuerdo por la puesta en escena de la obra de Juan Ruiz de Alarcón, *Don Domingo de Don Blas*.

A esta renuncia siguieron meses de desempleo y pobreza durante los cuales, sin desanimarse, concibió su *Teatro de Media Noche*, idea que logró llevar a cabo al formar un patronato y conseguir que los propietarios del Cine Rex le permitieran usarlo dos veces por semana después de terminada la función de cine. Por falta de subvención y por el rechazo de los críticos, el *Teatro de Media Noche* logró presentar únicamente seis funciones.

Decepcionado de la crítica y de los amigos, quienes lo abandonaron por completo, el autor se dedicó principalmente a impartir sus cursos sobre análisis del texto teatral en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Como resultado de esta época de gran crisis emocional, el matrimonio con Josette Timó terminó en 1944, a pesar del nacimiento de su hija Cordelia. Empezó entonces la segunda carrera del autor, la de diplomático.

Usigli entró en el servicio diplomático como Segundo Secretario de la embajada mexicana en París, logrando así realizar dos deseos de su juventud, visitar la Ciudad Luz y aprovechar para viajar a Inglaterra y conocer personalmente a su ídolo, George Bernard Shaw.

Sobre su entrevista con Shaw habría de escribir, un año después, sus encantadoras *Dos conversaciones con George Bernard Shaw* que publicó junto con *Corona de Sombra* en las Ediciones Cuadernos Americanos.

En octubre de 1946 volvió a México, y en abril de 1947 presentó en el Teatro Arbeu *Corona de Sombra*, llevando como primera actriz a Josette con quien una vez más trataría, infructuosamente, de rehacer su vida. La obra duró una sola noche por razones completamente fuera de control de Usigli; esto lo colocó en una crítica situación tanto moral como económica. No obstante, un mes después presentó en Bellas Artes su obra *El Gesticulador*, que por parte del público resultó un gran éxito. Sin embargo, el escándalo no tardó en amargar el triunfo. Usigli relata que aquella noche memorable del estreno, sábado 17 de mayo, su estado de nervios era de lo más precario, motivo por el cual, antes de llegar al teatro pasó por casa de un amigo con quien bebió "sin duda algunos whiskies". Bellas Artes estaba lleno en su totalidad y la presentación fue un éxito, el público coreaba "U-si-gli, U-si-gli", y el autor accedió al fin a subir al escenario. En la rampa del pasillo tropezó y cayó, esto dio mucho que hablar sobre su "estado de ebriedad" a lo que él respondió que efectivamente su estado era de embriaguez, pero no de alcohol.

Las protestas contra *El Gesticulador* no se hicieron esperar, Usigli trataba muy mal a los Generales en su obra, ministros y militares la encontraban "indignante" y finalmente, por consigna presidencial, la pieza fue retirada dos semanas después del estreno habiéndose presentado únicamente 17 funciones.

Este nuevo revés desanimaría a cualquiera, pero no a Rodolfo Usigli, en cuya mente se generaba ya, desde que escribió *Corona de Sombra*, otro proyecto, el de crear un teatro histórico mexicano que presentaría temas relacionados con La Conquista, La Revolución y el Segundo Imperio, y al que llamaría *Teatro del Nuevo Mundo*.

Este concepto de un teatro integral consistiría, en una primera etapa, en narrar la lucha por la unión de la patria abarcando desde la Conquista hasta la

Revolución. La segunda etapa estaría destinada a narrar la conservación de dicha unión por el único camino posible, el de la madurez.

Al paso del tiempo, la primera etapa quedó finalmente constituida por cinco obras: *Corona de Fuego*, que trata del choque de dos culturas representadas por Cuauhtémoc y Cortés, *Corona de Luz* que representa el choque religioso causado por la fusión de ambas culturas, *Corona de Sombra*, el choque del pueblo contra la intervención extranjera, *Los Fugitivos*, el choque entre los mexicanos que quieren un gobierno democrático y el porfiriato, y *Las madres*, el choque entre carrancistas y villistas-zapatistas. La segunda etapa está representada por el resto de la obra del maestro.

El proyecto de Usigli no se limitaba a las obras escritas, sino que también incluía representarlas en escena bajo los auspicios de un patronato productor llamado *El Teatro del Nuevo Mundo*. Este patronato tuvo tan efímera vida que apenas pudo dar la función de estreno de *Corona de Sombra*.

Usigli nunca se engañó sobre la dificultad de convertir su proyecto en realidad:

Si tendré fuerzas para llevar siquiera a su principio esta idea, es un asunto que está entre Dios y mi Hígado, entre mi capacidad de trabajo y mi falta de independencia económica para entregarme a él, entre mi sueño y la realidad del teatro mexicano.⁴

A pesar de que la idea no logró llegar a los espectadores en la forma en que su creador habría deseado, la obra completa de Usigli giró siempre en torno a este propósito de crear un arte dramático mexicano con tradición histórica.

El único logro que el autor reconocería de esta nueva aventura, sería el haber conocido a Argentina Casas, quien habría de ser su esposa durante 15 años y madre de sus tres hijos Sandro, Ana Lavinia y Leonardo.

Entre 1947 y 1956, sin abandonar nunca su producción teatral, Usigli desempeñó los cargos de profesor de dirección escénica de la Academia de Cinematografía, miembro titular del Seminario de Cultura Mexicana y profesor de

Historia del Teatro y Dramaturgia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional. A todos ellos renunció al ser nombrado, en 1956, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario en Líbano por el Presidente Ruiz Cortines y posteriormente, en 1959, ascendido a embajador por el Presidente Adolfo López Mateos.

En 1962, regresó a México para recibir un nuevo encargo diplomático, ahora como embajador en Noruega. Su familia lo acompañó durante un tiempo pero surgieron problemas matrimoniales que concluyeron en divorcio. Aunque lejos de su patria, en lo que él mismo llamaba su "beirutitis" y su "osledad", Usigli nunca dejó de escribir.

En 1964 se jubiló como embajador y volvió a la patria, ahora para continuar con su obra y recibir el cargo de Jefe de la Oficina de Repertorio Popular en México, puesto que le permitió promover una temporada de teatro popular mexicano auspiciada por el Departamento del Distrito Federal bajo el nombre de *Teatro Popular en México*.

Hacia 1970, y de nuevo en un intento para que las obras de teatro llegaran a más personas, Usigli logró, junto con Luis G. Basurto, Luis de Llano y el director en ese momento de Canal 13, organizar la temporada *Los lunes teatro*, presentando en televisión obras de autores mexicanos como Novo, Gorostiza, Basurto, Solana y el propio Usigli. La temporada duró más de dos años con gran éxito.

En 1973, Usigli recibió una gran satisfacción, el Premio Nacional de Literatura, y en 1974 realizó su última puesta en escena con el estreno de su obra *Los viejos*.

En 1979, el 18 de junio, el maestro falleció víctima de la diabetes que padeció por muchos años.

Famoso por su mal carácter, de Usigli se ha dicho que, entre los escritores mexicanos de su tiempo, sólo su amigo y después archienemigo, Salvador Novo, le igualó en la capacidad para suscitar y mantener polémicas.

Una de las más conocidas anécdotas sobre su mal carácter, es aquélla en que, al regresar a México Gabriela Mistral preguntó -"y Usigli: ¿Peleando con medio México como siempre?"- "No, sus noticias están atrasadas: con *todo* México", respondió Amalia Castillo Ledón.

Octavio Paz, en respuesta a un cuestionario sobre su amistad con Usigli que le envió el profesor Ramón Layera de la Universidad de Miami, hace el siguiente retrato del dramaturgo:

Desde muy joven se había impuesto unos modales corteses y secos así como un lenguaje a un tiempo cortante e irónico. Todo en él hacía pensar más en un dandy británico que en un escritor de nuestra crepuscular clase media. Amaba la provocación intelectual, los desplantes y las paradojas. Le gustaba desconcertar, pensaba que es mejor escandalizar a la mayoría que ser aplaudido por ella. Su atuendo correspondía a su estética y, como ella, era también una ética: camisas blancas de cuello almidonado, corbatas suntuosamente severas, trajes grises y azules, sombrero de fieltro, guantes y el célebre bastón. El bastón de Usigli era una prolongación de su brazo y las malas lenguas decían que cada mañana, antes de bañarse, probaba con él la tibieza del agua de la tina.⁵

Si bien aceptan que su carácter era hosco, quienes le conocieron se refieren a él como un hombre bueno, generoso, honesto y sensible.

Pero de nuevo, quién mejor que Octavio Paz, que convivió con Usigli durante dos años en nuestra embajada en París fungiendo como tercer secretario, para darnos una descripción de este otro aspecto del maestro.

Rodolfo era "sentimental, sensible, sensitivo", se conmovía con facilidad y, con la misma rapidez, montaba en cólera. Tras de los gruesos cristales de sus anteojos un niño desamparado miraba al mundo con una mezcla de ternura, curiosidad y desconsuelo. Oscilante entre el dandy y el vagabundo, su personaje era real, contradictorio y dramático. Por un lado era cáustico y por otro brillante;

acribillaba con crueles epigramas a un enemigo literario y se le humedecían los ojos ante el sueter raído de una muchacha pobre.⁶

Cerraremos este espacio reproduciendo unas palabras de Ana Lavinia Usigli, hija del maestro, sobre el último deseo de su padre. El había escrito que deseaba ser enterrado de pie en el panteón de San Fernando y que su epitafio dijera:

"Aquí yace Rodolfo Usigli, ciudadano del Teatro".

Deseo que, por cierto, no fue cumplido.

1.2. EL DRAMATURGO

Aunque reconocido como crítico, ensayista, periodista, novelista, poeta y traductor, Rodolfo Usigli fue sobre todo dramaturgo: profesión que según sus propias palabras, él no eligió, sino que lo eligió a él.

Sin olvidar su producción poética contenida en *Tiempo y memoria en conversación desesperada*, obra prologada por José Emilio Pacheco y publicada por la UNAM a la muerte de Usigli, en la que se encuentra una selección de más de ciento cincuenta poemas escritos entre 1923 y 1974; y sin eludir la importancia de su obra ensayística, en la que destacan los temas sobre teoría del teatro, hoy en día considerados indispensables para cualquier estudioso del arte dramático; lo más relevante de su producción se encuentra contenido, sin duda alguna, en su obra teatral.

La producción dramática de Rodolfo Usigli se inicia en 1931 con *El apóstol*, comedia que retrata a Enrique Valdivia, un joven pobre extraviado en una clase social que no es la suya. Esta obra contiene ya latentes tres características del teatro de Usigli: la facilidad para el diálogo; el conflicto psicológico del personaje consigo mismo, con su clase, o con los demás; y la influencia de George Bernard Shaw en la creación de situaciones polémicas.

Durante 1932, terminó una pequeña comedia en un acto concebida y escrita en francés y de la cual no existe ninguna traducción, *Quatre Chemins*, nacida de un deseo del autor por demostrar a los Contemporáneos que dominaba el idioma francés mejor que ellos. Después de haberla escrito, Usigli aseguró haber quedado "inoculado" contra este pecado. Escribió también *Falso Drama* la más breve de sus obras (apenas cuatro hojas) y que, en contraste, tiene una complejísima escenografía impracticable de construir, razón por la que nunca ha sido representada. En ese mismo año, el joven Usigli inició una monografía, *México en el Teatro*, primera de sus obras no dramáticas que constituye una búsqueda a través de la historia teatral de México con el objeto, no tan sólo de dar a conocer esta historia sino también, de mostrar sus deficiencias y remediarlas.

En 1933 empezó su interés por la política y decidió que a México le hacía falta una voz teatral que tratara de enterar al público de los males internos de su gobierno, escribió entonces sus tres *Comedias Impolíticas: Noche de estío, El presidente y el ideal, y Estado de Secreto*, esta última por cierto fue la primera obra de Usigli llevada a la escena. Según el autor, las tres obras responden "a una intención de suscitar la cólera del pueblo mexicano hacia los vicios característicos de pasados regímenes políticos" ⁷

En 1934 el escritor Francisco Monterde concluyó su libro *Bibliografía del Teatro Mexicano*. Usigli fue designado para escribir la introducción, que habría de convertirse en un extenso ensayo intitulado *Caminos del Teatro en México*, y cuyo contenido es una condensación de su primer libro, *México en el Teatro*, al que añadió algunas observaciones.

En 1936, becado en la Universidad de Yale, escribió *Alceste*, que constituye una transposición de *El Misanthropo* de Molière al medio mexicano de 1935, y concluyó *La última puerta*, que trata sobre una gran institución de la burocracia mexicana: las antecámaras del inaccesible señor secretario.

Escrita también en Yale, *El niño y la niebla* permaneció trece años guardada en un cajón por falta de un título adecuado que no se le ocurría al autor. Cuando

fue representada en el teatro El Caracol en 1955, resultó ser todo un éxito. Para el autor, más que un éxito personal (fue la obra de Usigli de más éxito comercial), esto representó un primer elemento de fe en el nacimiento de un teatro mexicano. De 1936 son también sus primeros poemas publicados en los que muestra la añoranza que sentía por su casa y su patria.

A su regreso a México, en 1937, escribió en cuatro días su comedia *Medio tono*, estrenada en el Palacio de Bellas Artes, que constituye el relato de las tensiones políticas, económicas, generacionales y sentimentales tal y como se reflejan en una familia de la colonia Condesa durante el cardenismo. A pesar de su corta temporada (no alcanzó más que veintiséis representaciones) por la tradicional falta de recursos y por la influencia de la censura eclesiástica que la consideró una pieza inmoral que no debía verse, la obra, (por cierto estrenada por la actriz María Tereza Montoya), abrió para Usigli el muro del teatro comercial, ya que hasta entonces ninguna de las compañías que actuaban en México había aceptado poner en escena las obras del maestro.

Ese mismo año inició *Mientras amemos*, que pertenece a lo que Usigli llamó una línea de exploración con la idea de atraer al público hacia el drama por el camino del melodrama; escribió *Aguas estancadas*, pieza criticada por no conservar la unidad que se supone debe presidir la obra de un poeta, dramático o no, ya que el autor salta de lo clásico a lo romántico (Usigli, sin embargo, defendió lo que él llamaba su derecho a la autodeterminación afirmando que el único límite del poeta dramático para la selección de sus temas, es su conocimiento de ellos), y escribió también *Otra primavera*, especie de teatro hecho para la sorpresa final cuya técnica consiste en dar mucha importancia a la revelación final que nos explica muchas cosas incomprensibles de la obra.

En 1938, mientras Xavier Villaurrutia trataba de hacerle entender que por ese camino renovador y experimental jamás podría ver sus obras en escena y por tanto nunca iba a tener influencia alguna sobre la sociedad, Usigli escribía *El gesticulador*, que tardó casi diez años en estrenarse pues ningún empresario se atrevió a presentarla.

Villaurrutia tenía razón en parte: la noche del estreno de *El gesticulador* (17 de mayo de 1947) el telón permaneció levantado los casi veinte minutos que duraron los aplausos. Se había realizado el milagro, había nacido el teatro mexicano de nuestro tiempo. Respecto a este momento memorable Usigli habría de escribir:

Fue entonces en realidad cuando el teatro mexicano alcanzó vida propia, fuera del coloniaje español, de la imitación de lo francés y de la nueva moda de la imitación de los imitadores de lo francés: cuando nació en suma.⁸

Cuando, por las razones que ya comentamos, la obra fue retirada del teatro, Usigli escribió un artículo en el periódico *El Universal* explicando que la pieza había llegado al término natural de su primera etapa y añadió: "Cuando México y sus gentes hayan madurado un poco más, *El gesticulador* podrá volver a las tablas"⁹.

Ese mismo año escribió también su libro *Anatomía del Teatro* con el que concursó en un certamen de la Universidad de Nuevo León, donde fue premiado. En él, hace una comparación entre el teatro y el cuerpo humano:

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.¹⁰

En 1939 escribió *La mujer no hace milagros*. Lo que pretendía Usigli con esta comedia era trasponer al ambiente y la sensibilidad mexicanos de cierta clase distinguida, la vieja y clásica comedia de maneras.

La crítica de nuevo lo atacó al decir que los caracteres de esa comedia carecían de contornos y de realidad, a lo que Usigli, dolido, contestó "si hay algo que fundamentalmente me interese es el teatro de caracteres"¹¹. Dedicada a la crítica, que tan severa había sido para con todas sus obras, escribió ese mismo

año *La crítica de la mujer no hace milagros*, creada con el propósito de enfatizar la evolución del arte escénico y de la crítica en México, donde empezaba el nacimiento de un teatro nacional para el cual aún no había críticos calificados.

En 1940 dedicó su mayor esfuerzo a concluir su libro *Itinerario de un autor dramático*, especie de manual que constituye la base fundamental del oficio del dramaturgo; escribió también su obra *Sueño de día*, radiodrama que constituyó un nuevo experimento; y *Vacaciones I*, primera de lo que debió haber sido un tríptico al que sólo continuó *Vacaciones II*, pues *Vacaciones III* nunca llegó a escribirse. Esta obra ha sido considerada como una valiosa fuente de información histórica sobre la práctica del teatro en México en la primera mitad de este siglo, y de gran valor documental porque dramatiza la lucha entre el anticuado sistema español que había predominado y el esfuerzo por modernizar y universalizar el teatro en México.

En 1942 nace *La familia cena en casa*, de la que el autor aceptó que un problema de su puesta en escena podía ser el tener que presentar treinta invitados en el primer acto, sin embargo, la obra se representó en ese mismo año.

Un año después, en 1943, escribió *Corona de Sombra*, primera de una trilogía que habría de completarse con *Corona de Fuego* y *Corona de Luz*, que tardó veinte años en conjuntar y en la que introduce un subtítulo que las califica como "antihistóricas". Las Coronas presentan tres de los más trascendentales momentos de la historia de México. La corona de fuego de Cuauhtémoc presenta al príncipe que acepta la tortura y el sacrificio y, gracias a él, alienta en el mexicano del siglo XX el sentimiento patrio; la corona de luz de la Virgen de Guadalupe presenta el surgimiento de una teología que habrá de proyectar su luz sobre el futuro de nuestro país y la corona de sombra de Maximiliano y Carlota presenta la reafirmación de nuestra soberanía política.

Ese mismo año escribió además una pequeña farsa, *Dios, batidillo y la mujer*, que nunca ha sido representada.

En 1944 escribió su única novela, *Ensayo de un crimen*, considerada una de las mejores novelas mexicanas, la primera en que aparece la nueva ciudad con su gente, sus calles, sus lugares de reunión y sus casas y, en 1949, *Función de Despedida*, dedicada a la actriz Virginia Fábregas quien no pudo ya representarla.

De 1950 es *Los fugitivos* que, a pesar de estar situada en 1908, fue vista como lo que era, una crítica a los intentos de reelección de Miguel Alemán.

En 1951 concluyó *Vacaciones II* (iniciada en 1945) y, en 1952, escribió *Jano es una muchacha*, obra que hoy podría pasar por casi decorosa, pero que en ese momento provocó un gran escándalo e incluso fue anunciada como "no apta para menores ni para señoritas".

En 1953, Usigli vuelve a las andadas en política con *Un día de éstos*, para él, esta obra registra la traición, el asesinato y el azar, elementos históricos de México, y defiende el derecho a la soberanía, la independencia y la autodeterminación de los pequeños países. Pero para la crítica, la obra no era más que una "barbeada" deliberada al presidente Ruiz Cortines y un ataque al alemanismo. La décima tercera noche de su presentación, *Un día de éstos* culminó con el ya clásico cerrojazo.

En 1954, después del desaliento causado por el rechazo de la crítica a sus obras anteriores, el autor inició en Cuernavaca, *Reynalda o el estanque*, obra que hasta hoy permanece inédita.

En 1956, ya en Líbano, Usigli concluyó *La exposición*, comedia que denuncia la política que siguen nuestros clanes pictóricos y que trata sobre la vida del pintor mexicano Manuel Rodríguez Lozano, íntimo amigo suyo.

En 1960 escribió *La diadema*, comedieta en un acto que trata sobre la infidelidad, y concluyó también *Las madres*, obra que había iniciado once años antes y que para Usigli fue la pieza más difícil de su carrera, ¿era una pieza de teatro representable o una novela en forma dialogada?. Su decorado

simultáneo, sus incontables personajes (más de cien) y su acción aparentemente repetitiva parecían hacerla corresponder a una novela. El autor, sin embargo, tenía la esperanza de estar en lo justo cuando la consideraba una pieza teatral.

Ese mismo año, aún en Beirut, escribió *Corona de Fuego*, la segunda obra de su trilogía antihistórica: una tragedia en verso al estilo griego, rechazada por una crítica que no comprendió este nuevo experimento de teatro antiguo, y que opinó que el siglo XX no es propicio para las tragedias.

En 1961, pensando en la publicación de su *Teatro Completo*, examinó toda su obra y escribió nuevos prólogos y epílogos a sus piezas existentes. Se dedicó después a escribir dos comedietas en un solo acto: *Un navío cargado de...*, en la que dramatiza una anécdota ocurrida a bordo de un trasatlántico y *El testamento y el viudo*, donde desarrolla una situación sobre la atracción que un hombre maduro siente por una mujer más joven.

De 1963 son *El encuentro*, escrita en Oslo y considerada como su mejor obra corta; el monólogo *Carta de amor*, dedicada a un amigo que le reprochó amistosamente la ausencia de este género en su obra; y al fin, después de veinte años, la conclusión de *Corona de luz*, (dedicada a George Bernard Shaw), con la que cerró su trilogía antihistórica. Esta obra ganó el primer lugar en el Concurso Latinoamericano de Obras Teatrales en 1965 y fue representada en México en 1968.

En 1969, concluyó *El gran circo del mundo* (iniciada en 1950), y en 1970 escribió *Estreno en Broadway* (que curiosamente no aparece entre sus *Obras Completas*).

En 1971 escribió *Los viejos*, diálogo en un acto que trata del enfrentamiento entre un viejo dramaturgo y un joven crítico y *El Caso Flores*, de la que se ha dicho que su personaje "Cliente primero" tiene mucho de autobiográfico cuando habla de un niño enfermo de la vista.

En 1972 escribió su última obra dramática *¡Buenos días, señor Presidente!* (dedicada al Presidente Luis Echeverría) en la que, inspirado en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, traspone este tema eterno y fecundo a nuestro siglo, sumergiendo en el sueño a un joven que despierta siendo Presidente.

En 1973 Usigli recibió el Premio Nacional de Literatura y, para festejarlo, el Instituto Mexicano del Seguro Social estrenó *Las madres*, cuya puesta en escena duró más de un año en el teatro Hidalgo. En 1974 escribió un libro en el que narra sus *Conversaciones y Encuentros* con Shaw, Elliot, Traven, Bretón y Cocteau.

En 1979, el 29 de abril, en el Festival Internacional Cervantino, se estrenó *Los viejos* bajo la dirección de Luis G. Basurto; fue ésta la última puesta en escena bajo la supervisión del maestro Usigli.

Finalmente, el 18 de junio de 1979, Rodolfo Usigli murió mientras se dedicaba a revisar las pruebas de imprenta del tercer volumen de su *Teatro Completo*. Sobre esta obra, José Emilio Pacheco escribió:

Quien se interne en los tres tomos, en el trayecto tendrá la recompensa. Y el interés no se circunscribe a lo meramente literario o teatral: hay zonas de la experiencia mexicana que sólo en las obras de Usigli quedaron registradas. ¹²

Al irse, el maestro Usigli dejó manuscritos de tres obras que ya nunca terminó: la continuación de *El gesticulador*, llamada *Los herederos*; *María en la tierra* (sobre la Malinche), y *Reynalda o el estanque*. De esta última, se hizo una lectura dramatizada el 17 de julio de 1991 en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del Instituto Nacional de Bellas Artes, con motivo de los once años de la desaparición física del autor.

A pesar de la crítica, que siempre le fue adversa, y de los muchos intentos que terminaron en fracaso, Rodolfo Usigli alcanzó a cumplir en buena parte su gran tentativa, crear un nuevo teatro mexicano. Con sus clases en la UNAM logró, además, crear nuevas generaciones de dramaturgos que llevan ya su semilla.

Para concluir, citaremos las palabras escritas por Fernando de Hita con motivo de la presentación del libro *Rodolfo Usigli: ciudadano del Teatro*:

Nadie antes de él se esforzó tanto para dotar al país de un teatro en el que se viera reflejada nuestra epopeya como nación. Nadie después de él ha confiado tanto en la función del teatro como santo y seña de nuestra identidad.¹³

1.2.1 EL TEATRO

Usigli se encontraba perfectamente documentado y familiarizado con todas las obras importantes de todas las épocas del teatro occidental. Vivamente impresionado por Ibsen, lo consideraba un hombre adelantado a la conciencia de su tiempo, que atacaba, por medio de su obra, la hipocresía social y humana. Sobre él escribió:

Estamos ante el único resurrector del sentido de la tragedia, ante un constructor cuyo sólo involuntario error, es que se ha adelantado al tiempo y sacudido la conciencia del mundo con dos generaciones de anticipación por lo menos.¹⁴

Al lado de la influencia de Ibsen, el propio Usigli reconoció que la de Molière, George Bernard Shaw y Luigi Pirandello fueron determinantes en su obra, pues los consideraba precursores de una renovación teatral fundadora a su vez de una nueva dramaturgia cercana al tema universal del teatro. Esto era, precisamente, lo que Usigli deseaba para el teatro mexicano; pero el camino no era sencillo.

En un ensayo que escribió en 1946, *El teatro mexicano*, Usigli aclara "un dramaturgo mexicano, si aspira a lo universal, debe ante todo ser totalmente mexicano"¹⁵.

Generalmente se piensa que lo más importante para una obra de teatro es que sea universal, Usigli sin embargo opina que lo importante es que una obra parta primero de un teatro nacional, la universalidad será cosa de tiempo y éste será quien diga si la obra poseía o no dicha universalidad.

Pero México no contaba con un teatro nacional, México careció siempre de una tradición teatral propia. En otro de sus ensayos, *Un teatro para el pueblo de México* (1959) Usigli da la solución:

Para que haya un teatro del pueblo en México, es preciso que las obras de los mexicanos, una *Hiedra*, unos *Trapos Viejos*, un *Don Juan Manuel*, inclusive una *Corona de Sombra*, se hagan llegar al pueblo, no en la marmórea escena de Bellas Artes, sino en salas populares, en la provincia árida, en el clima popular. Y esto con regularidad y no por azar ni por micromaniobra política.¹⁶

Usigli habla también de varios temas mexicanos que contienen los valores intrínsecos necesarios para llegar a la universalidad, y menciona ante todo la historia mexicana: la Conquista y los personajes que de ella surgieron, el Segundo Imperio, la Revolución, y también la política y la lucha de clases. Temas todos ellos con los que el pueblo pueda sentirse identificado, pues el teatro debe basarse en la realidad propia del país, enraizarse en la realidad social de México. Estas reflexiones llevan a Usigli a propugnar por un teatro realista que corresponda a la realidad de México y que permita al mexicano verse ante un espejo. El realismo, desde sus inicios, estuvo relacionado con la problemática social y, en lo formal, con los recursos técnicos capaces de producir en el espectador una mayor ilusión de realidad.

Sin embargo, este realismo tal y como se entendía en el resto del mundo no era, según Usigli, el adecuado para nuestro país. Incluso, en el prólogo a su obra *Medio Tono*, llega a manifestar que el teatro realista no le interesa, no cree en él porque no tiene límites, y Usigli considera que toda obra debe tenerlos, inflexibles y claros. Lo considera además peligroso, por cuanto resulta de un conjunto de elementos ilimitados, como el movimiento y el lenguaje cotidianos y agrega un factor que implica otro peligro; la interpretación de libre movimiento que le dan los actores mexicanos, pues no habiendo una convención que codifique el movimiento, resulta que todo puede hacerse porque todo es real, pero esto da como resultado la imposibilidad de recuperar

en una segunda representación detalles que pudieron ser mejores en la primera, y agrega:

Este fenómeno, sin embargo, es exclusivo de México, que lo hereda del convencional teatro mercantil de España. En Europa, en los Estados Unidos, el movimiento de una pieza realista es lo más artificial y pautado que pueda imaginarse, obedece a un plan preconcebido de motivación y de progresión que aquí se ignora, y que es el que produce la verdadera ilusión de realidad.¹⁷

Usigli cree en el realismo como un medio, comercial y artístico a la vez, para llevar a la mayoría de gente a los teatros, pero aclara que ese realismo, para subsistir y para crear la costumbre del teatro en el público, debe ser nacional. México debe poseer su propio teatro realista.

Usigli busca un teatro con el que el pueblo pueda identificarse; no le satisface el teatro realista tal y como se ha entendido en México, pero intuye que en él está el punto de partida para lograr el deseado acercamiento y busca la renovación en un realismo más imaginativo y poético. El público desea verse en el teatro, ya sea dignificado o caricaturizado, y es él quien señala los temas al dramaturgo pero si el dramaturgo debe ceder en este punto, toca al poeta rescatarlo y elevarlo.

Gerardo Luzuriaga en su artículo *El ideario teatral de Rodolfo Usigli*, señala:

El concepto de "realismo" en Usigli, como ya se ha visto, tiene un considerable elemento espiritualista y poético, y está atemperado por la importancia que asigna al mito en la formación de la nacionalidad mexicana.¹⁸

El propio Usigli, define su realismo como:

Realismo aparente [...] que no es más que la aspiración poética de dar al espectador una ilusión de realidad mientras presencia el acto dramático.¹⁹

1.2.2 LOS PROLOGOS

Hablar de la obra de Rodolfo Usigli implica, forzosamente, hablar de sus prólogos y epílogos. Escritos indistintamente antes o después de la obra -el epílogo de *El Gesticulador* fue escrito cuando apenas se había trazado el primer acto y, en el caso de *Corona de Sombra* el prólogo se escribió después de la obra- éstos han sido considerados de tanto interés como la obra dramática misma.

La idea de recurrir al prólogo como comentario a las propias reflexiones la tomó Usigli de George Bernard Shaw, tal como confiesa en una carta dirigida al escritor irlandés en 1944:

En una forma peyorativa, los críticos mexicanos han asociado mi nombre al de usted, desviados sin duda, por la circunstancia de que la mayor parte de mis piezas están precedidas, o seguidas, por extensos ensayos sobre cuestiones sociológicas, políticas e históricas más o menos consistentes con los temas de aquéllas. Esto lo practicaron también Molière, Racine, Víctor Hugo y otros autores más nuevos y más viejos; pero yo reconozco gustosamente que fue leyendo las piezas de usted como descubrí la necesidad de escribir prólogos y epílogos.²⁰

Necesidad que habría de convertirse en etapa obligada dentro del proceso creador del dramaturgo:

Nadie escapa a sí mismo y -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.²¹

En sus prólogos, Usigli selecciona, estudia y dispone, en forma no dramática, los elementos ideológicos de acción y de carácter para después situarlos dentro de la obra ya depurados y en términos dramáticos, sin cargar a los personajes ni demorar el curso de la acción. En ellos se cumplen siempre dos aspectos interesantes: uno de relato personal (pletórico de referencias autobiográficas en las que incluye siempre al teatro que fue parte de su vida misma) y de

explicaciones sobre antecedentes, contenido y destino de cada obra; y otro, de profundo análisis sobre algún problema político, social o histórico de nuestro país.

Sin embargo, Usigli llegó a cuestionarse la necesidad de sus prólogos, existía en él la conciencia profesional de que el verdadero artista no debe explicarse porque al hacerlo se roba a sí mismo tiempo de creación, y se preguntaba si el tiempo gastado en escribir prólogos no debía haberlo empleado en escribir otras tantas piezas o comedias; tal vez nunca debieron salir a la luz:

Sé que me fueron de indudable utilidad para reconcentrarme en el asunto y definir los límites de cada pieza, pero quizás hubiera sido mejor dejarlos en la sombra una vez cumplida su misión.²²

En realidad, si el autor hubiera dejado sus prólogos en la sombra, la pérdida habría sido cuantiosa tanto para el lector como para el estudioso de la literatura dramática mexicana, para quien constituyen una valiosa fuente de información fidedigna, proveniente de quien fue testigo y protagonista de importantes sucesos del teatro mexicano.

Existe además otra importante función de los prólogos de Usigli, la de constituir un medio para desahogar sus inquietudes sobre lo que escribía y de confesar los posibles errores cometidos, lo cual permitió que algunas de sus obras pudieran seguir con vida.

En su prólogo a *¡Buenos días, señor Presidente!* el dramaturgo confiesa que dos veces, en su carrera de escritor, sintió la tentación de quemar lo que había escrito, en la primera ocasión se trató de *Corona de Sombra*, en la segunda, de la obra prologada.

Exigente consigo mismo, Usigli confiesa haber estado a punto de destruir su *Corona de Sombra* al descubrir en ella un error en los datos históricos.

Escrita *Corona de Sombra* en cinco días de labor frenética y sin pausa, debí consultar una enciclopedia para una fecha, y al recorrer

con los ojos la fecha respectiva, vi que había omitido en mi pieza cuestiones y detalles que podrían ser históricamente capitales. Mi primer impulso, a duras penas contenido, fue despedazar y quemar el único manuscrito: tenía yo una excelente chimenea que clamaba por cumplir su misión natural. Una vocecita audible apenas me apuntó la conveniencia de esperar al día siguiente. Lo hice y redacté entonces el prólogo después de la obra, dándome clara cuenta de que cuando se escribe una pieza sobre un caso de la historia lo que importa es la creación dramática y no el periquismo historicista. Me salvé, y *Corona de Sombra* sigue aún su azaroso camino que justifica plenamente su título.²³

NOTAS AL CAPITULO PRIMERO

- 1 Usigli, Rodolfo. "Tres comedias y una pieza a tientas" en *Teatro Completo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979 Vol. III. p. 283.
- 2 *Ibid.*, p. 288.
- 3 *Ibid.*, p. 291.
- 4 *Ibid.*, p. 655.
- 5 Paz, Octavio. *Al paso*, Barcelona, Seix y Barral, 1991, p. 47.
- 6 *Ibid.*, p. 47.
- 7 Usigli, Rodolfo. "Estado de Secreto" en *Teatro Completo*, p. 424.
- 8 Usigli, Rodolfo. "Gaceta de Clausura sobre El Gesticulador" en *Teatro Completo*, p. 437.
- 9 *Ibid.*, p. 555.
- 10 Usigli, Rodolfo. *Anatomía del Teatro*, México, Revista Poesía Universal, 1967, p. 26.
- 11 Usigli, Rodolfo. "La mujer no hace milagros" en *Teatro Completo*, p. 582.
- 12 Pacheco, José Emilio. Prólogo en *Tiempo y memoria en conversación desesperada* de Rodolfo Usigli, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 17.
- 13 Hita, Fernando de. *Usigli un cruzado por la identidad del teatro mexicano*, en *La Jornada*, No. 2829, 26 de julio de 1992. p. 5.
- 14 Usigli, Rodolfo. "Las Madres" en *Teatro Completo*, p. 779.
- 15 Valero, Carolyn. *Rodolfo Usigli. El hombre y su teatro*, (TESIS), México, UNAM, 1968. p. 76.
- 16 *Ibid.*, p. 61.
- 17 Usigli, Rodolfo. "Medio Tono" en *Teatro Completo*. p. 440.

- 18 Luzuriaga, Gerardo. "El ideario teatral de Rodolfo Usigli" en *Rodolfo Usigli. Ciudadano del Teatro*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes. 1992. p. 71.
- 19 Usigli, Rodolfo. "Las madres" en *Teatro Completo*. p. 786.
- 20 Usigli, Rodolfo. "Dos conversaciones con George Bernard Shaw" en *Corona de Sombra*, México, Cuadernos Americanos, 1947, p. 191.
- 21 Usigli, Rodolfo. "Las madres" en *Teatro Completo*, p. 775.
- 22 *Ibid.*, p. 774.
- 23 Usigli, Rodolfo. "Análisis. examen y juicio de Buenos días. señor Presidente", en *Teatro Completo*. p. 840.

CAPITULO SEGUNDO

CORONA DE SOMBRA

2.1. LOS ANTECEDENTES

En su prólogo a *Corona de Sombra*, Usigli habla de los motivos que lo llevaron a escribir esta obra. Cita, en primer lugar, sus recuerdos del Imperio de Maximiliano y Carlota como emociones de infancia gracias a los relatos de su madre quien, a pesar de ser iletrada, poseía un profundo conocimiento de este episodio de nuestra historia. Dichos relatos, habrían de hacer sentir en el joven Usigli la palpación de una tragedia humana en este caso. Vinieron después las lecturas de diversas obras históricas y novelas sobre el tema, y también las frecuentes visitas al Museo de Historia, donde desde niño quedó fascinado por los cuadros, vajillas y carrozas del Segundo Imperio.

Finalmente, la noticia de la muerte de Carlota, fríamente insertada en los diarios de todo el mundo hizo que se instalara en la mente de Usigli, desde 1927, la idea de escribir una obra en la que se aprovechara teatralmente la historia de la emperatriz que sobrevivió sesenta años a su marido, a la pérdida de su

imperio y a la locura. El autor buscaba además una respuesta que diera sentido a toda esta situación ¿por qué ocurrió? ¿para qué?... ¿sin objeto?. Recordamos aquí el poema que escribió Enrique Jiménez Domínguez en el prólogo a la obra de Franz Werfel Juárez y Maximiliano 1, publicada en 1931 y considerada por Usigli como una de las que mejor habían abordado hasta ese momento el tema del Segundo Imperio:

Y el ser bello en la tierra encantada,
y el soñar en la noche iluminada,
y la ilusión de soles diademada,
y el amor
fue nada...nada?

Sin embargo, transportar al teatro, al terreno de la imaginación, un tema vivido, escrito y registrado históricamente enfrentaba al dramaturgo ante un gran conflicto: Usigli no quería faltar a la historia y no obstante, tampoco podía aceptar los grilletes que ésta impone a la imaginación. En la obra de Werfel por ejemplo, Usigli critica que el autor en ocasiones apela a la imaginación (inventa una relación entre Maximiliano y Porfirio Díaz que nunca existió) apartándose totalmente de la historia y, a su vez, se mantiene sumiso en gran parte a la historia externa. lo que provoca que la obra adolezca de falta de unidad. Que la historia limite a la imaginación dará siempre como resultado una obra a medias.

Era necesario entonces sincerarse con uno mismo, y Usigli llegó a una conclusión:

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. 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. ²

Tomada la decisión, el dramaturgo escribió su obra "en trance de incontenible impulso y en cuatro o cinco días"³.

De las cuarenta y un obras que Rodolfo Usigli publicó a lo largo de precisamente cuarenta y un años (1931-1972) tocó a *Corona de Sombra* el número diecinueve. De todas ellas, únicamente veintidós fueron estrenadas, correspondiendo a *Corona de Sombra* el octavo lugar en la lista.

La obra fue escrita en 1943 y, en 1944, al hacer un viaje a París en su calidad de Segundo Secretario de la Embajada Mexicana en ese país, Usigli aprovechó la oportunidad para detenerse en Inglaterra con la esperanza de poder mostrar *Corona de Sombra* a quien él consideraba uno de los más extraordinarios cerebros que han existido, y el mayor poeta dramático de la época moderna, George Bernard Shaw.

Sobre esta experiencia, el dramaturgo escribiría posteriormente:

Londres era la ciudad donde, a falta de Shakespeare, podría yo conocer a George Bernard Shaw. Aunque nunca he pensado en negar su influencia sobre mi obra -que me parece todavía la de un principiante en el teatro- más de una mexicana sonrisa malévola había curvado los labios de mis amigos escritores ante mi admiración por Shaw. Pensaban, sin duda, que exageraba yo la nota, y que lo que había demostrado ser tan excelente para el teatro inglés no podía serlo para el mexicano.[...] Como sea, yo sé que fue la lectura de Shaw, precedida y subrayada por la de Molière, la que me puso sobre la pista del único teatro, del bueno, hace catorce o quince años.⁴

Después de varios esfuerzos infructuosos, el 31 de marzo de 1945, Rodolfo Usigli, llevando bajo el brazo una copia sin corregir de la versión inglesa de *Corona de Sombra*, pudo al fin entrevistarse con el encantador anciano de noventa años quien amablemente aceptó leer su obra, citándolo para quince días después. Al cumplirse el plazo, Usigli habría de salir de la casa de Shaw en estado de total abatimiento; el anciano había olvidado donde dejó la obra. Sin embargo, prometió buscarla y leerla.

A pesar de las dudas del autor mexicano, pocos días después, el 23 de abril, llegó la ansiada respuesta en un pequeño cartón abierto donde Shaw expresaba:

En realidad no tengo nada que decir, si alguna vez necesita usted un certificado irlandés como poeta dramático, yo lo firmaré. Cuando iba a la mitad de la obra, me vino el final a la cabeza, todo hecho exactamente como llegó a la de usted.[...] La pieza es tragedia pura de principio a fin, pero nunca pomposa ni cansada. La tragedia inglesa siempre está adulterada por la comedia como esos dulces blanco y negro que los niños llaman ojos de buey; pero esta tragedia mexicana es enteramente homogénea, noble a través de toda su variedad y novedad. México puede matarlo a usted de hambre, pero no puede negar su genio.- G. Bernard Shaw.⁵

Un año después Usigli habría de escribir sus entrevistas con Shaw bajo el título de *Dos conversaciones con George Bernard Shaw*, publicándolas en la primera edición de *Corona de Sombra*, junto con un *Prólogo después de la obra* y una *Carta Comentario de Marte R. Gómez*, en el número doce de las Ediciones Cuadernos Americanos, en 1947.

El 11 de abril del mismo año la obra se estrenó en el Teatro Arbeu llevando en el papel principal a Josette, la esposa del autor. Como ya mencionamos, la obra duró una sola noche.

En 1951 *Corona de Sombra* se repuso con mejores resultados en el Palacio de Bellas Artes bajo la dirección de Seky Sano y cinco años después, en 1956, lograría gran éxito gracias a una decisión de la ilustre actriz mexicana María Tereza Montoya, quien ya anteriormente había estrenado dos obras del autor, *Medio Tono* en 1937 y *Función de Despedida* en 1953.

Con motivo de la inauguración de un nuevo teatro especialmente edificado en Monterrey como homenaje a María Tereza, ésta habría de declarar:

Ya está decidida la obra con la que será la inauguración. *Corona de Sombra* de Rodolfo Usigli. Para un acontecimiento de tanta trascendencia, que quedará en la historia de ese teatro, no podía ser más que una obra mexicana.⁶

Así, el 3 de febrero de 1956 en la capital del Estado de Nuevo León, en una emotiva ceremonia en la que se consagraba un teatro a nombre de la gran actriz, se dio inicio a la temporada con la reposición de la tragedia *Corona de Sombra*.

Más de mil personas contemplaron la pieza en cuestión, que fue delirantemente aplaudida. Al final el público pidió que salieran al escenario la actriz, el director y el autor, quienes fueron también fuertemente ovacionados.

A continuación transcribimos parte de la crónica escrita por Armando de María y Campos.

Por la noche, a las 21 horas, se inauguró propiamente el coliseo con la representación de *Corona de Sombra*, famosa pieza anti-histórica en tres actos y once escenas, de nuestro eminente dramaturgo Rodolfo Usigli, por el insuperable conjunto que para esta ocasión logró reunir doña María Tereza Montoya.

La elección de *Corona de Sombra* para la solemne inauguración del teatro María Tereza Montoya, fue un acierto. Ninguna otra pieza de autor mexicano alcanza la categoría universal de esta de Rodolfo Usigli, estrenada en México, en el teatro Arbeu, el 11 de abril de 1947 y después representada en francés en Bruselas y en París -por la radio en Francia- en Londres -también por la radio- en Nueva York varias veces, en Puerto Rico y por los universitarios de Texas; varias veces editada en español, francés, flamenco e inglés. La interpretación de *Corona de Sombra* en Monterrey fue excelente y tengo para mí, que supera a todas las anteriores, no sólo por la calidad dramática que le otorga la intervención de María Tereza Montoya, sino también por el sobrio y notable conjunto que cubrió el numeroso reparto. Luis Beristáin estuvo severo y humano como Fernando Maximiliano y Beatriz San Martín supo dar al personaje de la Emperatriz Eugenia la gracia y la frivolidad que fueron síntomas del segundo imperio francés. También se mostraron excelentes actores Emilio Brillas como Napoleón III, Rodolfo Landa como Tomás Mejía, Gerardo del Castillo como el mariscal Bazaine,

Alberto Camacho como el arzobispo Labastida, Miguel Córcega como el alienista y Luis Robles como el padre Fischer.

Varios jóvenes actores procedentes de los grupos experimentales regiomontanos también participaron en las cuatro representaciones de *Corona de Sombra*, destacando la labor de Sergio Garza Sambrano como el Papa Pío IX. La representación de la obra fue igualmente propia y soberbia, digna de cualquier primer gran teatro, y el público regiomontano, que llenaba en su totalidad las 1300 localidades al precio de cincuenta pesos cada una, vestidos de gala como correspondía a la solemnidad del espectáculo y la categoría de gran ciudad que es Monterrey, escuchó con creciente interés a los actores, se interesó vivamente por la representación y al final de la función no obstante que concluía al filo de las dos horas del día 4, aplaudió con calor y en primer término a María Tereza Montoya, a su esposo Ricardo Mondragón, quien dirigió la postura de la obra, a Luis Beristáin, Beatriz San Martín en particular, prolongando su ovaciones al resto de la Compañía durante la docena de veces que subió y bajó el telón al concluir la memorable velada, de la que también fue héroe el autor Don Rodolfo Usigli.⁷

Hoy en día *Corona de Sombra* junto con *El Gesticulador* está considerada como lo mejor en la producción del maestro Usigli.

2.2 EL ARGUMENTO

Basada en un episodio de nuestra Historia, en *Corona de Sombra* se entrelazan dos aspectos: la tesis histórica y las relaciones personales de Maximiliano y Carlota. Ambos aspectos corren paralelos en una mezcla de realidad y ficción cuyo resultado es la obra dramática que nos proponemos analizar.

Para conocer el contenido de la obra procederemos a hacer un relato de los acontecimientos según se van sucediendo en la escena, es decir, a exponer el argumento.

El autor nos sitúa explícitamente en un castillo de Bruselas el 19 de enero de 1927, en escena hacen su aparición dos personajes: el portero, visiblemente nervioso, y el profesor Erasmo Ramírez, historiador mexicano de quien el autor hace una descripción física que de inmediato lleva a relacionarlo con Benito Juárez.

Erasmo lleva un sombrero de bola, un paraguas y un libro, se pasea por los salones del castillo curioseando todo y haciendo preguntas que el portero, cada vez más nervioso, contesta rápidamente suplicando al historiador que se retire y mostrándose arrepentido de haberlo dejado entrar a cambio de unos billetes.

Erasmo, sin hacer mucho caso, deposita su libro en un sillón y continúa haciendo preguntas sobre una mujer. Pregunta si ella habla con alguien, a lo que el portero responde que hace años que viene repitiendo la misma frase "Todo está tan oscuro". Erasmo no conoce a la mujer pero tiene antecedentes sobre su vida: sabe que tiene ochenta y siete años y se refiere a ella como una persona ambiciosa, orgullosa y mala que causó la muerte de su esposo y acarreó grandes desgracias.

Como el historiador explica que prepara un libro, el portero protesta por las opiniones que Erasmo ha expresado, a lo que éste replica que, en realidad, admira a la mujer y desea conocerla.

En este momento, la entrada de un nuevo personaje hace huir precipitadamente a los dos hombres por la terraza, quedando el libro olvidado sobre el sillón.

El personaje que hace aparición es la Dama de compañía, seguida de una anciana alta y delgada en la que reconocemos a Carlota Amalia.

Mientras la Dama de compañía parece buscar algo, Carlota toma el libro del sillón y lo entrega a la mujer. Cuando ésta lee el título en voz alta, Historia de México, la anciana sufre una terrible crisis, desesperadamente pide ¡luzes!, de su garganta sale el nombre que en años no ha pronunciado, ¡MAX!, y cae desmayada.

La Dama de compañía va en busca del Doctor quien acude inmediatamente y logra hacer reaccionar a la mujer.

Carlota, recuperándose del desmayo pide de nuevo ¡luces!. Consciente pero mentalmente instalada en el pasado, Carlota adopta el papel de joven Emperatriz, ordena que llamen a su marido y se retira a descansar; para ella, ¡todo está claro ahora! Para el Doctor, sin embargo, el final se acerca y pide a la Dama de Compañía que llame a la Familia Real.

La Dama de compañía y el Doctor se retiran de la escena y el portero y Erasmo reaparecen discutiendo. Ante la insistencia del primero para que se marche, Erasmo se niega enfáticamente y explica que ha llegado hasta allí en busca de la verdad sobre Carlota para decirla al mundo entero. Para él, el hecho de que Carlota haya sobrevivido sesenta años a su marido debe tener un objeto y quiere saber cuál es.

En ese momento aparece Carlota acompañada de una doncella y los hombres se esconden tras las cortinas. La anciana se dirige hacia los cortinajes y, al descorrerlos, descubre al portero y a Erasmo; sin dar muestras de sorprenderse invita al joven a tomar asiento llamándolo "Señor Juárez".

Erasmo, en su papel de historiador, aprovecha la confusión para preguntarle por qué fueron a México. La anciana se dispone a contestar evocando sus recuerdos.

Estos nos remiten a la habitación de Carlota en el castillo de Miramar, el 9 de abril de 1864, (sesenta y tres años antes) en el momento en que Maximiliano habla con su esposa y le expresa sus dudas sobre la aventura que emprenderán, teme que se destruya la felicidad de ambos. Carlota niega la existencia de esa felicidad, le reprocha el hecho de que no tengan hijos y de que Napoleón III ocupe un trono al que tal vez Maximiliano tendría más derecho pues se dice que, en realidad, su padre fue el duque de Reichstadt. Llevada por la indignación llama a Maximiliano débil, él se siente ofendido y entonces Carlota cambia a una actitud suave y sumisa pero, sin rendirse, sigue insistiendo:

México espera amor y justicia, México le espera a él. México es un país de sol, y él, se parece al sol.

Maximiliano va cediendo al embrujo de las palabras de Carlota, acaricia el sueño de un imperio donde cada quien haga lo que debe hacer, el sueño de una democracia. Sin embargo, advierte a su esposa que si van a México, irán con amor.

Los recuerdos de Carlota continúan, en la oscuridad se escucha su voz, habla de la primera noche en México, cuando, ya retirada en sus habitaciones, siente deseos de ver a Maximiliano y espera tras de la puerta a que se apaguen las voces que escucha. En la habitación contigua, Maximiliano habla con Miramón y Lacunza y pregunta directamente al primero cómo es que, habiendo sido dos veces presidente de México, lo llama a él para gobernar. Miramón aduce la importancia de que México conserve sus ligas con Europa para evitar el expansionismo norteamericano.

El Emperador, pensativo, inquiere sobre Juárez, desea saber si el pueblo lo ama. Las respuestas no son directas: el pueblo es católico y Juárez persigue a la Iglesia, el pueblo odia a los americanos y Juárez es amigo de Lincoln, el pueblo ama a los gobernantes que brillan en lo alto, y Juárez se parece demasiado al pueblo, el pueblo sabe que los reyes subsisten en Europa y aquí, en menos de medio siglo, ha visto desbaratarse más de cuarenta gobiernos sucesivos.

Maximiliano les ordena retirarse, no sin antes advertir a Lacunza que para el día siguiente desea leer las Leyes de Reforma y escribir una carta a Juárez.

Al irse los hombres, aparece en escena Carlota quien confiesa a su esposo haber escuchado la conversación sin entender por qué la necesidad de escribir a Juárez. Maximiliano trata de hacerle ver que ha comprendido que quien corre peligro en México es Juárez y no ellos y opina que Juárez debe saberlo.

México espera amor y justicia, México le espera a él. México es un país de sol, y él, se parece al sol.

Maximiliano va cediendo al embrujo de las palabras de Carlota, acaricia el sueño de un imperio donde cada quien haga lo que debe hacer, el sueño de una democracia. Sin embargo, advierte a su esposa que si van a México, irán con amor.

Los recuerdos de Carlota continúan, en la oscuridad se escucha su voz, habla de la primera noche en México, cuando, ya retirada en sus habitaciones, siente deseos de ver a Maximiliano y espera tras de la puerta a que se apaguen las voces que escucha. En la habitación contigua, Maximiliano habla con Miramón y Lacunza y pregunta directamente al primero cómo es que, habiendo sido dos veces presidente de México, lo llama a él para gobernar. Miramón aduce la importancia de que México conserve sus ligas con Europa para evitar el expansionismo norteamericano.

El Emperador, pensativo, inquiere sobre Juárez, desea saber si el pueblo lo ama. Las respuestas no son directas: el pueblo es católico y Juárez persigue a la Iglesia, el pueblo odia a los americanos y Juárez es amigo de Lincoln, el pueblo ama a los gobernantes que brillan en lo alto, y Juárez se parece demasiado al pueblo, el pueblo sabe que los reyes subsisten en Europa y aquí, en menos de medio siglo, ha visto desbaratarse más de cuarenta gobiernos sucesivos.

Maximiliano les ordena retirarse, no sin antes advertir a Lacunza que para el día siguiente desea leer las Leyes de Reforma y escribir una carta a Juárez.

Al irse los hombres, aparece en escena Carlota quien confiesa a su esposo haber escuchado la conversación sin entender por qué la necesidad de escribir a Juárez. Maximiliano trata de hacerle ver que ha comprendido que quien corre peligro en México es Juárez y no ellos y opina que Juárez debe saberlo.

Carlota le pide que olvide a ese hombre, a quien ya odia, y que hablen de ellos mismos. Su preocupación más grande por el momento es el temor a que el Imperio ponga fin a su gran amor.

Maximiliano, en broma, le propone que escapen al bosque de Chapultepec y ambos, abrazados, se dirigen hacia la puerta de la terraza. Carlota dice que tal vez ese sea su último paseo por el bosque.

Los recuerdos nos llevan ahora al salón de Consejo, en Chapultepec, varios meses después.

Maximiliano, reunido con varios personajes del Imperio, entrega el decreto que acaba de firmar a Bazaine, pidiéndole que se sirva de él con moderación; el mariscal lo recibe diciendo que es el medio para acabar con la canalla, se expresa con desprecio del pueblo mexicano y enfatiza su lealtad por Napoleón III. Su actitud provoca la ira de Mejía que hace un intento por atacarlo, pero se interpone el Padre Fischer tratando de calmar los ánimos, sin embargo, la discusión continúa y Maximiliano les conmina a evitar la desunión. Cuando todos se retiran, expresa sus dudas a Carlota sobre lo que está haciendo, le confiesa que ha escrito una carta a Juárez y que desearía hacerlo su primer ministro.

La Emperatriz se indigna, ella ama el poder y no está dispuesta a compartirlo, es necesario acabar con Juárez, entonces la crisis pasará, y ellos se volverán a reunir en el bosque.

Algunos meses más tarde, encontramos a los Emperadores en el gabinete de Carlota, en el momento en que el mariscal Bazaine les comunica que ha recibido la orden de Napoleón III de partir con sus tropas, y añade que esto podría evitarse si Maximiliano ofreciera a cambio "un pedazo de tierra mexicana". Ante la rotunda negativa de Maximiliano, Bazaine se retira después de un violento diálogo.

Maximiliano sabe que este es el principio del fin; abdicar sería una cobardía y prefiere morir en México que vivir en Europa deshonrado. Pero Carlota no se da por vencida y decide ir a Europa. Hablará con Napoleón, propondrá al Papa Pío IX un concordato, prometerá lo que sea necesario, pero vencerá.

De nuevo sus argumentos convencen al Emperador, quien cede al entusiasmo de la esposa. Es necesario darse prisa, Carlota tiene que preparar su partida y Maximiliano debe dar órdenes de campaña a sus generales. La cita en el bosque queda de nuevo aplazada.

Un mes después, Carlota se encuentra en el Salón del Palacio de St. Cloud. Napoleón III y su esposa, Eugenia de Montijo, la reciben con aparente cordialidad que raya en frivolidad. Carlota aborda el asunto directamente, dice que Maximiliano se encuentra al borde de la muerte por culpa del Emperador francés y le pide que no retire las tropas; éste responde que sólo dará hombres y armas a cambio de tierras. Carlota sabe que Maximiliano nunca aceptaría semejante trato; agotada, está a punto de desvanecerse y le ofrecen un vaso de naranjada que deja caer; febril, continúa haciendo propuestas que encuentran nuevas negativas y, ya desesperada, acusa a la pareja imperial de haberla envenenado con la naranjada. Huye amenazándolos con ver a otros personajes de Europa y vengarse.

Carlota va entonces al Vaticano y habla con Pío IX, acusa de traición a los emperadores de Francia y le pide acepte el concordato. El Papa responde con evasivas y le aclara que, en caso de acceder, la ayuda sería sólo moral, pero Carlota desesperada exige la firma del concordato, no puede irse sin que todo quede arreglado, además, sostiene angustiada que los esbirros de Napoleón la persiguen, que la han envenenado, que está envenenada y no loca. Su mente oscila ya entre la razón y la locura.

Pocos días después, en el Castillo de Miramar, Carlota aparece sentada en un sillón, ausente de la realidad, mientras un alienista la examina. Tras varias pruebas, el médico determina que Su Majestad ha perdido el dominio de sus

sensaciones, de sus centros nerviosos y la noción del lugar en que se encuentra. Puede someterla a un tratamiento pero, en realidad, abriga pocas esperanzas; la ciencia tiene un límite.

Los recuerdos cesan y nos encontramos de nuevo con Erasmo y Carlota en el momento en que ella inició su relato. Volviendo del recorrido que ha hecho por el pasado, Carlota empieza a tener contacto con la realidad. Evoca eventos lejanos que Erasmo, el historiador, va reconociendo y dando fecha para enterar a la anciana de los acontecimientos de sesenta años: la anexión del Congo, la muerte de Leopoldo II y la coronación de Alberto I, la Primera Guerra Mundial y, al fin, la realidad presente.

En ese momento, Carlota se reconoce anciana, afronta la muerte de Maximiliano y pregunta por las personas que rodearon su vida. Todas han muerto, y surge la angustiada pregunta ¿por qué ha sobrevivido ella?. Se da cuenta de que Erasmo es un desconocido y le ordena que se marche, pero él se niega, aún no ha encontrado la respuesta que vino a buscar. Carlota le pregunta entonces cómo murió Maximiliano.

Respondiendo a la pregunta, la voz de Erasmo Ramírez nos remite a la celda del Convento de Capuchinas donde el Emperador se encuentra escribiendo. Un guardia abre la puerta y entran entonces Miramón y Mejía; Maximiliano recibe afectuosamente a sus amigos, les lee una conmovedora carta que ha escrito al hijo que nunca tuvo y comenta que su único temor es que su muerte no tenga ningún valor. Si su muerte no sirviera para nada, sería un destino espantoso.

Maximiliano evoca a Carlota y la cita que les espera en el bosque. Un momento después se escuchan sus últimas palabras y una descarga de fusilería.

Al terminar el relato, Carlota, tranquila, dice a Erasmo que al fin ha encontrado la luz que le faltaba, siente una paz profunda preludio de la muerte, al fin podrá asistir a su cita en el bosque pero antes debe hacer a Erasmo la pregunta clave, ¿qué debe decir al Emperador?. Al contestar, Erasmo encuentra la verdad que buscaba para México, y pide a la Emperatriz que diga a Maximiliano

que consiguió su objetivo: si el Emperador no se hubiera interpuesto, Juárez habría muerto antes de tiempo a manos de otro mexicano.

Carlota responde que si fuera posible volver a vivir la vida, Maximiliano volvería a morir por México y ella, volvería a llevar esa corona de sombra sobre su frente durante sesenta años, para escuchar de nuevo las palabras de Erasmo y repetírselas a su esposo. Sonriendo, se reclina en el sillón. Ya pueden apagar las luces, Carlota, al fin, acude a su cita en el bosque.

2.3 EL CONFLICTO

El argumento es el desarrollo de un conflicto. En toda obra dramática se presenta un conflicto que surge como una alteración de la normalidad provocando tensiones y conduciendo incluso a situaciones extremas. El conflicto aparece a lo largo de la obra manifestándose en la problemática y en los dichos y hechos de los personajes, sin embargo, puede no hacerse explícito a primera vista, por lo que es necesario buscar en la obra el propósito fundamental, la raíz del argumento.

En *Corona de Sombra*, el conflicto se encuentra centrado en la ambición desmedida de Carlota. Es esta ambición, esta sed de poder, la que la lleva a obligar a su marido a aceptar una aventura de cuyos resultados se encuentra temeroso; la que la impulsa a volver a Europa a luchar por un Imperio que se desmorona y, finalmente, la que la conduce a la locura.

2.4 LA ACCION

Drama significa acción. La obra dramática es dinámica y como tal, involucra movimiento, pero no un movimiento caótico y sin sentido, sino un movimiento siempre dirigido hacia un fin concreto.

El movimiento en el drama no es lineal, tiene variaciones que están provocadas por una serie de cambios de equilibrio y cada uno de estos cambios es lo que

constituye una acción; la pieza teatral está entonces conformada por un sistema de acciones, es decir, por un sistema de mayor o menor cambio de equilibrio.

Para encontrar la acción en una obra dramática es necesario seguir el hilo de los acontecimientos y detectar los cortes, los cambios de situación; en ellos habremos de encontrar los niveles de mayor tensión dramática hasta llegar al clímax de la acción.

Siguiendo esta idea, procederemos a detectar los cambios de situación más marcados en *Corona de Sombra* y a indicarlos con una letra mayúscula entre paréntesis.

PRIMER ACTO (Tres escenas). La acción propiamente dicha inicia desde la primera escena; la llegada de Erasmo Ramírez altera la vida de los habitantes del Castillo de Bouchout.

La primera parte de esta escena constituye una exposición inicial en la que se dan a conocer los antecedentes (quién es Erasmo y cuáles son los motivos que lo llevan a entrar en el Castillo) y se introduce en forma indirecta al personaje principal (Carlota). En la segunda parte, se llega a un primer punto crítico cuando Carlota sufre la crisis que la vuelve al pasado (A). Un nuevo cambio se presenta en el momento en que la anciana confunde a Erasmo con Benito Juárez y se dispone a contestar la pregunta del historiador ¿por qué fueron ustedes a México? (B).

En las dos siguientes escenas, la tensión baja un poco. Retrocediendo sesenta y tres años, se relatan las conversaciones de la joven pareja durante su última noche en Miramar y en su primera noche en México. Al caer el telón del primer acto, queda una frase en el aire que dejará al público en suspenso esperando el inicio del siguiente; Carlota, al salir a pasear al bosque con Maximiliano dice "Quizá sea la última vez".

SEGUNDO ACTO (Cuatro escenas). En el segundo acto la tensión asciende lentamente. En la primera escena se pone de manifiesto la desunión del

Imperio; en la segunda, se comunica a los emperadores la salida de las tropas francesas de México. De nuevo, surge otro cambio de equilibrio, Carlota movida por la ambición, decide ir a Europa "No perderemos nuestro Imperio, Maximiliano, ¡te lo juro!" (C).

En la tercera escena se presenta el primer indicio de locura; Carlota deja caer el vaso con naranjada que le han ofrecido los emperadores de Francia y los acusa de haberla envenenado. La cuarta escena presenta un momento de gran dramatismo, Carlota, después de su conversación con el Papa, pierde totalmente la razón (D). El telón cae dejándonos la imagen de la emperatriz que, vencida ante la impotencia y la angustia, ha perdido el contacto con la realidad.

TERCER ACTO (Cuatro escenas). En el tercer acto Carlota, en el Castillo de Miramar, es examinada por un alienista que da constancia de su locura. La última frase que pronuncia la Emperatriz en esta escena, "Se me ha olvidado", se repite en la escena siguiente pero ahora la pronuncia la anciana ex Emperatriz quien empieza a recordar el pasado hasta recobrar la razón, momento de gran tensión dramática: Carlota se reconoce anciana, se da cuenta de que han transcurrido sesenta años y se pregunta "¿por qué?, ¿para qué?" (E). Desea saber entonces cómo murió Maximiliano. La tensión baja un poco durante el relato del fusilamiento para llegar al climax en la última escena; La anciana sabe que va a morir y pregunta a Erasmo "¿qué debo decir al Emperador?" Erasmo responde "Señora, he tardado en ver las cosas, pero al fin las veo como son. Decid a Maximiliano de Habsburgo que México consumó su independencia en 1867 gracias a él" (F). Carlota asegura a Erasmo que, con tal de escuchar esas palabras, Maximiliano volvería a morir por México y ella volvería a llevar sobre su frente, durante sesenta años, esa corona de sombra.

Después de este momento, sobreviene el desenlace, Erasmo se retira y Carlota muere tranquila. La obra concluye con la resolución de los problemas y la acción termina.

2.5 LA ESTRUCTURA

Luisa Josefina Hernández, en su ensayo *Usigli y la enseñanza de la teoría dramática* escribe: "Rodolfo Usigli comprendía el teatro a través de las teorías aristotélicas aplicadas en forma estricta" ⁸. Si bien estamos totalmente de acuerdo con la maestra, creemos importante añadir que esto no representaba impedimento alguno para que Usigli fuera un gran innovador.

Analizando la estructura de *Corona de Sombra*, puede apreciarse que en ella se presenta un planteamiento, un nudo y un desenlace, y que la acción transcurre en un sólo día y en un mismo lugar, puesto que la permanencia de Erasmo se reduce a unos momentos (tal vez unas cuantas horas) y tanto él como la anciana Carlota nunca abandonan las habitaciones del Castillo de Bruselas.

Sin embargo, el autor, recurriendo a una técnica cercana a la del guión cinematográfico, logra un manejo de planos espaciales y temporales que le permite llevarnos del presente, en 1927, al pasado, en los años de 1864, 1865, 1866 y 1867, para volvernos al presente; y trasladarnos del Castillo de Bruselas, al de Miramar, al de Chapultepec, al palacio de St. Cloud, al Vaticano, y al convento de Capuchinas, para volvernos al lugar inicial.

A continuación, presentamos un cuadro-resumen que esquematiza la estructura de la obra (**cuadro 1**). En él, se señalan primero las partes que corresponden al planteamiento, al nudo y al desenlace; se presenta después la distribución en los tres actos y once escenas, y se ubica el tiempo teatral, es decir, el tiempo tal y como transcurre en la acción. Puede apreciarse entonces que el planteamiento (escena 1) y el desenlace (escenas 9 a 11, exceptuando el fusilamiento de Maximiliano) corresponden al momento presente, y el nudo corresponde a los acontecimientos del pasado (escenas 2 a 8). En las siguientes columnas se indica el lugar, la época y los acontecimientos, señalando entre paréntesis el número de la escena en que éstos tienen lugar.

CUADRO I
ESTRUCTURA DE CORONA DE SOMBRA

UNIDADES	ESCENA	TIEMPO TEATRAL	LUGAR	EPOCA	ACONTECIMIENTO
PLANTEAMIENTO	1	PRESENTE	CASTILLO DE BRUSELAS	1927 (19 DE ENERO)	ERASMO RAMIREZ LLEGA AL CASTILLO EN QUE VIVE CARLOTA EN BUSCA DE UNA VERDAD PARA MEXICO. SU PRESENCIA PROVOCA EN LA EMPERATRIZ UNA CRISIS QUE LA LLEVA MENTALMENTE AL PASADO (1).
NUDO	2	PASADO	CASTILLO DE MIRAMAR (alcoba de Carlota)	1864 (9 DE ABRIL)	LA VISPERA A SU PROCLAMACION COMO EMPERADORES (2) Y DURANTE SU PRIMERA NOCHE EN MEXICO, (3) LA PAREJA COMPARTIÓ SUS SENTIMIENTOS Y DUDAS.
	3		CASTILLO DE CHAPULTEPEC (alcoba de Maximiliano)	1864 (12 DE JUNIO)	
	4		SALON DE CONSEJO	1865	DESPUES DE DOS AÑOS DE LUCHA, LOS DIVERSOS INTERESES PROVOCAN LA DESUNION DEL IMPERIO, (4) QUE TERMINA POR DESMORONARSE CON LA SALIDA DE LA TROPAS FRANCESES DE MEXICO. (5)
	5		CASTILLO DE CHAPULTEPEC (Boudoir de Carlota)	1866 (17 DE JULIO)	
	6		PALACIO DE ST. CLOUD	1866 (AGOSTO)	
	7		VATICANO (despacho del Papa)	1866	CARLOTA PARTE HACIA EUROPA EN BUSCA DE AYUDA. EN SUS VISITAS A NAPOLEON (6) Y AL PAPA PIO IX (7) SE VA DEBILITANDO SU RAZON HASTA PERDERLA COMPLETAMENTE. (8).
	8		CASTILLO DE MIRAMAR	1866	
DESENLACE		PRESENTE	CASTILLO DE BRUSELAS	1927 (19 DE ENERO)	DE VUELTA AL PRESENTE, CARLOTA RECUPERA LA LUCIDEZ. (9) PREGUNTA COMO MURIO MAXIMILIANO (10) Y, AL COMPRENDER LA CAUSA POR LA QUE HA VIVIDO TANTO TIEMPO, MUERE TRANQUILA. ERASMO, A SU VEZ, ENCUENTRA LA VERDAD QUE BUSCABA. (11)
			CONVENTO DE CAPUCHINAS	1867 (19 DE JUNIO)	
			CASTILLO DE BRUSELAS	1927 (19 DE ENERO)	

* Las partes sombreadas señalan cada uno de los tres actos.

NOTAS AL CAPITULO SEGUNDO

- 1 Werfel, Franz. *Juárez y Maximiliano, México, Ed. La Razón, 1931, p. 9.*
- 2 "Prólogo a Corona de Sombra" en *Corona de Sombra, Corona de Fuego, Corona de Luz, 7a. ed. México, Porrúa, 1991, p. 61. (Sepan Cuantos, Núm. 237)*
- 3 "Primer prólogo a Corona de Luz" en *Corona de Sombra, Corona de Fuego, Corona de Luz, p. 256.*
- 4 "Dos conversaciones con George Bernard Shaw" en *Corona de Sombra, 2a. ed. Cuadernos Americanos, 1947, p. 186.*
- 5 *Ibid.*, p. 246.
- 6 Montoya, Ma. Tereza. *El Teatro en mi vida, México, Botas, 1956, p. 279.*
- 7 *Ibid.*, p. 319.
- 8 Hernández, Luisa Josefina. "Usigli y la enseñanza de la teoría dramática", en *Rodolfo Usigli, Ciudadano del Teatro, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, p. 43.*

SIGLAS

En el siguiente capítulo se harán frecuentes citas de la obra *Corona de Sombra*, por tanto, procederemos a señalarlas entre parentesis con las siglas CS, seguidas del número de la página.

En todos los casos se estará haciendo referencia a la séptima edición de la publicación *Corona de Sombra, Corona de Fuego, Corona de Luz* editada en 1991 por Porrúa, S.A. (Sepan Cuantos, Núm. 237).

CAPITULO TERCERO

LA VISION ANTIHISTORICA EN CORONA DE SOMBRA

3.1. LA FICCIÓN Y LA HISTORIA

Rodolfo Usigli creó lo que él llamó un teatro antihistórico en el cual la imaginación y la reflexión del poeta dramático, corren paralelas al trabajo del historiador, pero sin intentar ser fieles a los acontecimientos históricos. La historia y sus personajes son tomados únicamente como fuente para la inspiración y la creación artística. En su prólogo a *Corona de Sombra*, el autor aclara lo que desea dar a entender cuando habla de antihistoria, y precisa que éste término nace de una preocupación suya: la idea de que se piense que la historia es ayer, cuando en realidad la historia es hoy y es siempre.

Para Usigli, personajes como Maximiliano, Carlota y Juárez, encarnan figuras de nuestro mundo político actual; y la ocupación de un país por otro extranjero, y la traición de tantos hombres a su propia nación, son problemas que aún hoy vive la humanidad. Esta proyección de la historia hasta nuestros días es lo que el autor desea transmitir. En el prólogo a *Corona de Luz*, escrito veinte años

después de *Corona de Sombra*, advierte que cuando habla de antihistoria, no se refiere al desordenamiento de los sucesos históricos o de su cronología, sino que involucra una proyección de los acontecimientos históricos en forma diversa de la que le conceden los historiadores.

La historia, según Usigli, no debe ser pasado enterrado, nada muere en el transcurso del tiempo, nada está aislado, el pasado se reúne con el presente y el presente se reunirá con el futuro, y así, al concepto de historia que queda en el pasado, el autor antepone el de antihistoria que se proyecta hacia el futuro. La verdadera realidad de *Corona de Sombra* radica en la proximidad psicológica de sus personajes con personajes de nuestros días

En el presente trabajo, hemos considerado importante recurrir en primer lugar, a algunas fuentes históricas a fin de lograr una mejor comprensión de los acontecimientos que inspiraron al autor en la creación de su *Corona de Sombra*.

Las principales obras consultadas fueron las siguientes:

Historiografía sobre el Imperio de Maximiliano (1970) del maestro Martín Quirarte quien, al citar y analizar las diferentes obras sobre el tema señala que el mismo Emperador, en los últimos días de su gobierno, hizo un extraordinario servicio a la historia al enviar a Europa gran cantidad de documentos que fueron depositados en el archivo imperial de Viena. Su consulta quedó prohibida desde 1867 hasta 1919, cuando Austria abandonó la monarquía y se constituyó en república, los archivos de la dinastía Habsburgo fueron entonces abiertos al público y entre ellos se encontraban los de Maximiliano. El primer historiador que tuvo acceso a ellos fue Egon Caesar, conde Corti, quien se dio a la ardua labor de ordenar y dar cuerpo a una vastísima documentación constituida de millares de piezas redactadas en español, francés, inglés y alemán. Resultado de toda esta investigación es su obra *Maximilian und Charlotte von Mexiko*, traducida posteriormente al francés, al inglés y al español, y a la que Quirarte hace varias referencias.

Maximiliano Intimo (1904) escrita por el secretario particular del Emperador, José Luis Blasio, y considerada por el maestro Quirarte como de una parcialidad notoria favorable a Maximiliano, "pero cuyos juicios son necesarios para percibir multitud de detalles sobre la vida doméstica de Maximiliano y sus servidores".¹

Dando razón a estos comentarios, que tal vez adivinó, el mismo autor al concluir su obra advierte:

En mi narración he querido obtener que el público pueda sentir alguna simpatía por aquel personaje, que si como gobernante pudo cometer grandes errores, como hombre, parecía el más noble, leal y de gran corazón que pueda existir.²

Noticias del Imperio (1987) de Fernando del Paso. Aunque esta obra está considerada como novela, es indudable que Del Paso, al escribirla, hubo de revisar objetivamente la abundante bibliografía sobre el Imperio y las distintas interpretaciones que varios autores han hecho sobre la novela histórica. En ella, como indica Vicente Quirarte en su obra *Viajes alrededor de la alcoba*, "el desarrollo de los acontecimientos es lineal y rigurosamente cronológico" y en muchos aspectos "apegado rigurosamente a la realidad histórica". Decididamente, hoy en día, dentro de la bibliografía del episodio del Segundo Imperio aparece en calidad de básica la consulta de esta obra en la que "Del Paso rinde homenaje a clásicos -mexicanos y extranjeros- que han escrito sobre nuestra tierra"³.

Escritos mexicanos de Carlota de Bélgica (1992) obra recientemente editada por el Banco de México y que contiene, por primera vez traducidos al español, casi todas las cartas y documentos escritos por la ex Emperatriz sobre temas mexicanos. Compilada la primera parte por José N. Iturriaga, quien recurrió a autores contemporáneos a los Emperadores, cuenta con valiosa información de primera mano para el estudio de la vida de los protagonistas de esta etapa de nuestra historia.

Considerando estos testimonios históricos, nos damos clara cuenta de que en *Corona de Sombra*, lo concerniente a los acontecimientos coincide en hechos fundamentales con los datos históricos. La antihistoria residirá, precisamente, en lo ficticio, en lo que de imaginativo hay en la obra, es decir, en la interpretación de los hechos por parte del autor, en la selección de los valores, en la ordenación de los acontecimientos, en la emotividad dramática que imprime a los personajes y en la proyección de sus acciones.

3.1.1 LOS ANTECEDENTES HISTORICOS

Con la idea de hacer un paralelismo historia-ficción, presentaremos en primer lugar una síntesis de los hechos históricos, desde el nacimiento de Carlota hasta la proclamación de Maximiliano como Emperador de México, momento en que, cronológicamente, convergen la historia y el inicio de *Corona de Sombra*.

María Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina, princesa de Bélgica, Sajonia, Coburgo y Gotha, hija de Leopoldo I rey de Bélgica, y de María Luisa de Orleans, nació el 7 de junio de 1840.

Cuando contaba diez años de edad la pequeña Carlota perdió a su madre víctima de la tuberculosis; a partir de ese momento su vida familiar habría de desarrollarse entre hombres, su padre y sus dos hermanos, Leopoldo y Felipe. Recibió así una educación viril más aplicada a fortalecer la voluntad que a cultivar la sensibilidad. Al llegar a la adolescencia, su carácter se hizo serio y reflexivo; en las cartas que escribía a su abuela, María Amelia, confesaba.

Estoy frecuentemente de mal humor (...) Me siento apática (...) por momentos es como si una fiebre o un delirio se apoderaran de mí. Y cuando ha pasado, no sé cómo ha llegado. Yo creo que es el demonio que viene a turbarme. ⁴

Aunque en esta época los matrimonios entre la aristocracia eran concertados por los padres, el amor del rey Leopoldo por su hija lo llevó a no forzarla nunca

en este aspecto; de hecho, ella rechazó dos ofertas matrimoniales. Sin embargo, al cumplir dieciseis años conoció a Maximiliano de Habsburgo, quien fue de visita a la corte de Bruselas, y quedó prendada de él. A pesar de que, según parece ser, la atracción no fue mutua, poco tiempo después se hicieron los arreglos para la boda en los cuales, por cierto, Maximiliano se mostró francamente calculador, ya que la fortuna de Carlota era bastante mayor que la suya.

En el marco de estas mismas negociaciones, Leopoldo I intercedió ante el hermano de Maximiliano, Francisco José, para que le concediera al joven un puesto digno de su alto nacimiento. El emperador austriaco accedió nombrando a Maximiliano gobernador de las provincias Lombardovenecianas en el norte de Italia.

Carlota, en vísperas de casarse, escribía acerca de su prometido

El archiduque es encantador en todos los aspectos y ya podréis imagináros lo dichosa que soy al tenerle aquí desde hace ocho días. Exteriormente lo encuentro embellecido y moralmente no deja nada que desear. ⁵

La boda se realizó el 27 de julio de 1857, cuando Carlota tenía diecisiete años y Maximiliano veinticinco, y los recién casados se instalaron en Milán. La dicha habría de durar apenas dos años. Los afanes nacionalistas italianos y la ya inminente guerra, llevaron a Francisco José a destituir a su hermano el 21 de abril de 1859. Bruscamente relegada, la pareja se instaló en Miramar.

Según José N. Iturriaga en su obra, *Escritos Mexicanos*:

Fue a partir de la destitución de Maximiliano cuando empezó a menguar la admiración de Carlota por él y asimismo su amor, verdadero o ilusorio. ⁶

Buscando entretenerse, el matrimonio hizo algunos viajes. En 1860 partieron hacia Brasil, pero en el camino Carlota enfermó y se quedó en las islas Madeira

mientras su esposo continuaba el viaje. Estuvieron separados por tres meses, tiempo durante el cual Maximiliano no dejó de añorar al amor de su vida: la princesa Amelia de Orleans y Braganza, hija del emperador Pedro I de Brasil, la que -ya comprometida con Maximiliano en Europa- había muerto siete años atrás.

Al creciente deterioro de su matrimonio, Carlota habría de agregar otra pena, la de ser mal vista en la corte de Viena, pues entre ella y su concuña, la emperatriz Sissi, no existía ninguna simpatía.

Esta era la situación imperante cuando, en 1861, Francisco José decidió enviar ante Maximiliano a su ministro de asuntos extranjeros para explorar la posibilidad de que el archiduque aceptase ser Emperador de México. Francisco Iturriaga añade:

Así, Francisco José se desharía de Maximiliano, y Napoleón y su esposa Eugenia lograrían darle sentido y trascendencia a la nueva intervención armada que estaba a punto de iniciarse en México; se trataba de la implantación de una especie de protectorado francés en América que frenara el avance de Estados Unidos.⁷

Después de dos años de guerra en México, en 1863 se celebró, bajo el gobierno militar de los invasores franceses una "junta de notables", sin representatividad popular, que eligió a Maximiliano como Emperador de México. Un año más tarde, una comisión de mexicanos -en la que figuraba el obispo poblano y posteriormente arzobispo de México Pelagio Antonio Labastida- ofreció "el trono" de nuestro país a Maximiliano en su palacio de Miramar. Según Iturriaga "Carlota se entusiasmó mucho más que su esposo y él, débil, se dejó llevar".⁸

Maximiliano y Carlota viajaron a París para concertar detalles con Napoleón III que culminaron al mes siguiente con los tratados de Miramar. Francia se comprometió a apoyar militarmente a los archiduques en México, y Maximiliano, a su vez, se obligó a pagar la deuda mexicana con Francia. Sin embargo, los planes estuvieron a punto de venirse abajo cuando el emperador Francisco José exigió a su hermano que, para aceptar el trono de México, renunciara

primero a sus derechos a la eventual sucesión en Austria, así como a su herencia familiar. Maximiliano rechazó indignado. Las discusiones entre los hermanos y entre Maximiliano y Carlota fueron terribles. A raíz de las mismas, la emperatriz Sissi habría de llamar a la joven archiduquesa "el ángel de la muerte de Maximiliano" y el propio hermano de Carlota diría, "su excesivo deseo de ser la soberana de no importa qué y no importa dónde, fue el que la empujó al asunto mexicano".⁹

Finalmente, Maximiliano cedió a la presión de su hermano, de Napoleón III y sobre todo de su propia esposa, aceptando firmar el "pacto de familia" exigido por Francisco José. Para ese efecto el Emperador visitó a Maximiliano en Miramar el 9 de abril de 1864 y, tras varias horas de discusiones, se firmó el pacto.

3.2 ANALISIS DE LA FICCIÓN Y LA HISTORIA

Los antecedentes históricos nos han conducido hasta la víspera de la proclamación de Maximiliano como emperador de México; en este mismo momento de la historia, sitúa Usigli en su obra el inicio del relato de Carlota. A partir de ese punto, haremos un análisis, escena por escena, de los acontecimientos y actitudes de los personajes en la obra comprándolos con acontecimientos y personajes históricos, para incorporar después algunos comentarios.

3.2.1 ACTO PRIMERO

ESCENA PRIMERA. (Castillo de Bruselas el 19 de enero de 1927). La obra inicia con la llegada de Erasmo Ramírez al Castillo de Bruselas. Erasmo es un profesor de historia que, buscando la verdad sobre el episodio del Segundo Imperio, desea conocer a la anciana y demente ex Emperatriz de México, Carlota Amelia, a la que describe como ambiciosa, orgullosa y mala.

El encuentro de Erasmo con la anciana provoca en ésta una crisis que la lleva mentalmente al pasado. Al creer que es de nuevo la joven Emperatriz de México, confunde a Erasmo con Benito Juárez, situación que el historiador aprovecha para preguntar a la anciana por qué vinieron a México. Su respuesta nos remite al pasado.

LA HISTORIA. La escena es totalmente ficticia y el único personaje histórico que aparece en ella es precisamente la ex Emperatriz.

La fecha en que ocurre la acción coincide con la fecha en que Carlota murió y el castillo de Bruselas debe ser el Castillo de Bouchout; donde ella falleció.

COMENTARIOS. Señalamos ya que Erasmo ha descrito a Carlota como una mujer "orgullosa y mala".

El historiador Marte R. Gómez, amigo de Usigli, hace hincapié sobre este punto en una carta que envió al autor y en la que le expresa: "Carlota fue seguramente ambiciosa y altiva, pero no es seguro que haya sido ni orgullosa ni mala"¹⁰.

Al parecer, lo que el autor desea enfatizar en esta escena es el juicio que Erasmo Ramírez (simbolizando la Historia de México), se había formado sobre la Emperatriz antes de tener el encuentro con ella y escuchar de sus labios la versión de los protagonistas de este episodio.

ESCENA SEGUNDA. (9 de abril de 1864 en Miramar). Sesenta y tres años atrás, la víspera de su proclamación como Emperador de México, Maximiliano habla con Carlota sobre sus dudas acerca de la aventura que emprenderán y su preocupación ante la posibilidad de que se destruya la felicidad que ahora tienen. Carlota niega la existencia de esa felicidad y reprocha a su esposo que no tengan hijos:

CARLOTA - Yo no soy feliz, Maximiliano. No soy feliz aquí encerrada. Si tuviera 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 [...] y si tuviera una hija la

casaría con un monarca poderoso. Pero ¿puedo alimentar esa esperanza?. (C S p.12)

y muestra su indignación ante el hecho de que Napoleón III ocupe un trono al que tal vez Maximiliano tendría más derecho, pues se dice que el padre de Maximiliano fue, en realidad, el duque de Reichstadt.

LA HISTORIA. Se hace aquí referencia a tres aspectos históricos: la fecha de la proclamación del Emperador, la alusión a la falta de hijos en la pareja y el rumor de que el padre de Maximiliano fue en realidad el hijo de Napoleón Bonaparte.

Hemos visto ya que, precisamente el 9 de abril de 1864, Maximiliano había firmado contra su voluntad el llamado "pacto de familia". Iturriaga señala en su obra que un familiar de Maximiliano le escuchó decir que, por él, si todo el proyecto se desbaratara, se encerraría en su alcoba a saltar de alegría y agrega:

Lo cierto es que sí se encerró, pero a llorar, y cuando ella (Carlota) le llevó un telegrama de felicitación de Napoleón III, dejó caer su tenedor sobre su mesa y en alta voz le recriminó "ya te he dicho que no quiero que se hable de México por ahora". El estuvo ausente en el banquete de celebración en su honor, rehusó recibir a las autoridades y compuso un melancólico poema.¹¹

El punto de la esterilidad de la pareja ha sido tocado por varios autores quienes parecen coincidir en la culpabilidad del Emperador.

Iturriaga establece que la separación íntima de Carlota y Maximiliano fue evidente cuando apenas tenían dos años y medio de casados, en el viaje rumbo a Brasil que finalmente hizo Maximiliano solo, dejando tres meses en las islas Madeira a su esposa enferma, mientras él añoraba a su novia muerta. "Mucho más grave que esas añoranzas habría sido, de ser cierto, la sífilis que Maximiliano contrajo en Brasil y el posterior contagio a su esposa"¹².

Fernando del Paso aborda este mismo punto de una manera más cruda al poner en labios de Carlota el terrible reproche cuando afirma que Maximiliano trajo como recuerdo de su viaje al Brasil, "bajo sus pantalones y en su sangre, el estigma de una enfermedad venérea incurable que le pegó una negra brasileña" [...] Esa es la razón por la que el Emperador y la Emperatriz no volvieron a pasar nunca una noche juntos en la misma habitación¹³.

Ya en México, Blasio relata en sus *Memorias* que en una visita que la real pareja hizo a Puebla, el Emperador se mostró muy satisfecho al ver el magnífico lecho matrimonial que se había preparado para él y su esposa; pero que tan luego como se alejó, ordenó a los camaristas que buscasen otra pieza y allí armasen su catre de viaje. ¿Qué drama conyugal se escondía tras esa determinación?

...algo existía entre los dos esposos, algo que por el momento no pude saber si era una desavenencia producida por razones de Estado, por infidelidades del Emperador a la hija del rey de los belgas, o por defecto orgánico del soberano; pues ni en Puebla, ni en México en el Palacio Imperial ni en Chapultepec dormían nunca juntos los soberanos.¹⁴

En cuanto a la referencia que hace Carlota sobre el incierto origen de Maximiliano, ésta se debe al insistente rumor de que, al ser enviado Napoleón Bonaparte a la isla de Elba, el hijo que tuvo con Ma. Luisa de Austria, el pequeño Duque de Reichstadt, fue llevado a Viena para nunca más volver a Francia. Casi preso entre las elegantes habitaciones del palacio de Schönbrunn, el enfermizo Aguilucho se hizo hombre bajo los cuidados de su tía la Archiduquesa Sofía de Baviera, apenas unos cuantos años mayor que él. Según algunas versiones, entre la pareja surgió un romance y "dijeron las malas lenguas que el Aguilucho era el padre del niño que nació dos semanas antes de su muerte, y que se llamó Fernando Maximiliano y que sería, muchos años después, Emperador de México"¹⁵.

COMENTARIOS. En los acontecimientos de esa noche, Usigli no hace mención alguna al famoso "pacto de Miramar" que hubiera podido significar algún

reproche en labios de Maximiliano, muy al contrario, su única preocupación parece ser el bienestar de Carlota.

Maximiliano aparece como un hombre tranquilo, bondadoso, exento de ambición que no se engaña respecto a los motivos de quienes le ofrecen el trono de México, pero su carácter es débil y se encuentra profundamente enamorado de su esposa.

Carlota ambiciona un trono; la alusión que hace respecto al nacimiento de Maximiliano es únicamente para hacerle ver que tiene derecho a reinar. En cuanto al comentario sobre la falta de hijos, se deja traslucir que éstos significarían para la mujer únicamente un medio de satisfacer su ambición.

En la presente escena, el autor ha utilizado los elementos históricos de manera secundaria dando mayor importancia a la definición de la personalidad de ambos personajes.

ESCENA TERCERA. (12 de junio de 1864 en Chapultepec). Carlota habla de la primera noche en México.

Maximiliano conversa con Miramón y Lacunza e inquiera sobre Juárez, desea saber si el pueblo lo ama. Las respuestas no son directas, Maximiliano les ordena retirarse, no sin antes indicarles que desea leer las Leyes de Reforma y escribir una carta a Juárez. Cuando los hombres se han marchado aparece en escena Carlota, quien confiesa a su esposo haber escuchado la conversación y no entender por qué la necesidad de escribir a Juárez. Maximiliano trata de hacerle ver que ha comprendido que quien corre peligro en México es Juárez y no ellos, y opina que éste debe saberlo.

Carlota le pide que olvide a ese hombre, a quien ya odia, y que hablen de ellos mismos. Su preocupación más grande por el momento es el temor a que el Imperio ponga fin a su gran amor.

Maximiliano, en broma, le propone que escapen al bosque de Chapultepec y ambos, abrazados, se dirigen hacia la puerta de la terraza.

Carlota dice que tal vez ese sea su último paseo por el bosque.

LA HISTORIA. En realidad, la primera noche, ya en la capital, la pasaron los Emperadores en el entonces Palacio Imperial y, según los testimonios históricos, distó mucho de ser una noche tranquila.

La dama de Compañía de Carlota, la condesa Kollonitz escribió: "Se cree que la pareja fue maltratada por ciertos molestos animales y el polvo en la habitación"¹⁶. Iturriaga señala que esa noche Maximiliano durmió sobre una mesa de billar, y Fernando del Paso, agrega:

Porque también lo de las chinches fue verdad: apenas Maximiliano y Carlota se disponían a dormir, cuando comenzaron a sentir la picazón. Llamaron a la servidumbre, encendieron las luces, levantaron las mantas, el lecho imperial estaba invadido de chinches, docenas de ellas. Carlota pasó la noche en un sillón y Maximiliano en una mesa de billar alfombrada de paño azul.¹⁷

COMENTARIOS. Aunque Usigli sitúa la acción el 12 de junio de 1864, fecha en que efectivamente los Emperadores llegaron a la ciudad de México, es claro que ésta pudo ocurrir cualquier otra noche en los inicios del Imperio cuando los Emperadores ya se habían instalado en Chapultepec; lo que se presenta aquí es, en la primera parte de la escena, la justificación de una clase social que desea instaurar la monarquía para proteger a nuestro país de una invasión norteamericana. En la segunda parte, el autor nos transmite el cúmulo de sensaciones que alberga en el alma de la joven pareja; emociones y halagos por un lado, pero sobretodo sus dudas y temores ante el futuro incierto.

La fuga de la pareja al bosque, figura con que concluye la escena, ofrece una visión romántica que idializa su relación sentimental. A lo largo de la obra es notorio que Usigli niega el lado oscuro de dicha relación.

3.2.2. ACTO SEGUNDO

ESCENA PRIMERA. (1865 en el Salón de Consejo). Un año después, en una reunión en el Salón de Consejo, donde se encuentran Maximiliano, Carlota, Bazaine, Labastida, el Padre Fischer, Tomás Mejía y Blasio, el Emperador se dirige al mariscal Bazaine en los siguientes términos:

MAXIMILIANO - He satisfecho al fin vuestro deseo, Mariscal. Tenéis el apoyo de ese decreto. Procurad serviros de él con moderación. (C S p. 21)

Se establece una discusión entre los presentes, y el Emperador les conmina a evitar la desunión. Cuando todos se retiran, Maximiliano expresa sus dudas a Carlota sobre lo que está haciendo, y le confiesa que ha escrito una carta a Juárez, "Lo haría yo primer ministro y gobernaríamos bien los dos". (C S p. 26)

LA HISTORIA. El decreto a que se hace referencia es el llamado Decreto Negro, expedido el 3 de octubre de ese mismo año y cuyo artículo primero establece que "todos los que pertenezcan a bandas o reuniones armadas que no estén legalmente autorizadas, proclamen o no algún pretexto político, cualquiera que sea el número de los que forman la banda, su organización y el carácter y discriminación que en ellas se dieren, serán juzgados militarmente por las cortes marciales, y si se declarase que son culpables, aunque sea sólo del hecho de pertenecer a la banda, serán condenados a la pena capital, y se ejecutarán dentro de las veinticuatro horas de pronunciada la sentencia"¹⁸.

Según José Luis Blasio "Bazaine fue llamado al Palacio el día anterior y el Emperador le leyó el decreto, el Mariscal pidió entonces que se le agregara la pena contra los hacendados que se hicieran cómplices de los liberales y este fue el artículo diez del nefasto decreto"¹⁹. Lo anterior parece probar que el decreto había sido previamente discutido por el Mariscal y el Emperador.

Marte R. Gómez, en la carta que escribió a Usigli a propósito de *Corona de Sombra*, hace notar lo siguiente: "El decreto del 3 de octubre, desde luego,

no le fue impuesto a Maximiliano. Este lo redactó por propia iniciativa, aunque también, Bazaine declara en su correspondencia que fue preparado por consejo de él".²⁰

Pasando a otro punto, sobre el deseo insistente de Maximiliano para establecer una alianza con Juárez, el secretario del Emperador señala:

La gran ilusión del Emperador era poder hablar con Juárez, atraerlo a su causa, hacerlo su primer ministro y, ayudado por él, y ya libres de la intervención francesa, gobernar sabiamente el imperio, e inaugurar una era de paz, de progreso y de bienestar en todo el país.²¹

Las consecuencias de esta actitud son señaladas, a su vez, por Martín Quirarte y por José Iturriaga quienes concluyen:

Quirarte:

Allí estaba uno de los secretos del drama de Maximiliano; tratar de gobernar con algunos principios liberales y haberse visto obligado a luchar contra mexicanos de tendencia liberal que sólo veían en él la figura de un usurpador, para acabar después rodeado de esos conservadores, a los cuales detestaba y por los que no sentía la menor consideración.²²

Iturriaga:

Uno de los múltiples errores de Maximiliano fue querer gobernar haciéndose el liberal, cuando su compromiso era con los conservadores que lo habían traído, con razón nuestro pueblo se burlaba de él: "Juárez indito, Juárez güerito, los dos igualitos".²³

COMENTARIOS. El Maximiliano de Usigli ha firmado el decreto pidiendo que se haga uso moderado de él. Es de nuevo el hombre bondadoso pero débil: él sostiene haber venido a este pueblo a traer el amor y la fe, Bazaine en cambio afirma creer en el temor y en la muerte.

Usigli presenta el enfrentamiento entre ambos hombres para hacernos ver quién es el verdadero villano de este episodio. Si, históricamente hablando, Maximiliano actuó mal, hay alguien cuya conducta resulta mucho más reproachable aún. El invasor no fue Maximiliano, sino Francia, es decir, Europa.

El deseo del Emperador, en *Corona de Sombra*, de hacer una alianza con Juárez coincide totalmente con el testimonio histórico.

ESCENA SEGUNDA. (7 de julio de 1866 en el Boudoir de Carlota en Chapultepec). Unos meses después de la reunión en el Salón de Consejo, el mariscal Bazaine comunica a los Emperadores que ha recibido orden de Napoleón III de partir con sus tropas, y añade que esto podría evitarse si Maximiliano ofreciera a cambio "un pedazo de tierra mexicana". Ante la rotunda negativa de Maximiliano y después de un violento diálogo, Bazaine se retira molesto, no sin antes aconsejar al Emperador que abdique.

Maximiliano sabe que éste es el principio del fin; abdicar sería una cobardía y prefiere morir en México que vivir en Europa deshonorado.

Además, hay otra razón que lo detiene:

MAXIMILIANO - Ni el ridículo ni la abdicación ni la cobardía de la fuga me detienen. Estoy clavado en esta tierra, y arrancarme de ella sería peor que morir, porque tiene algo virginal y terrible, porque en ella hay amor y hay odios verdaderos, vivos. (C S p. 30)

Carlota, una vez más, no se da por vencida; irá a Europa, hablará con Napoleón, propondrá al Papa Pío IX un concordato, prometerá lo que sea necesario, pero vencerá.

Al principio, Maximiliano rechaza la idea pidiendo a su esposa que no diga locuras. Carlota, ofendida, interpreta la negativa como signo de desconfianza pues sabe que la gente dice que, en realidad, es ella quien gobierna e impone su voluntad al Emperador:

CARLOTA - Hace mucho que lo sé, Maximiliano. Dicen que te dejo en libertad de amar a otra para que tú me dejes en libertad de gobernar. Soy ambiciosa y soy estéril, soy tu ángel malo. Te digo que lo sé. (C S p. 31)

Sus argumentos convencen al Emperador, quien accede a los planes de su esposa. La Emperatriz entonces le pregunta si la extrañará mientras esté ausente, a lo que él responde que nunca ha amado a nadie más que a ella. Sin poderse controlar, Carlota, presa de nuevo de los celos le pregunta por sus devaneos en Cuernavaca. Arrepentida del exabrupto se disculpa inmediatamente; se hace tarde, es necesario darse prisa, ella tiene que preparar su partida y Maximiliano debe dar órdenes de campaña a sus generales. La cita en el bosque queda de nuevo aplazada.

LA HISTORIA. Se abordan aquí cuatro temas discutidos por los historiadores: la abdicación, el amor del Emperador por México, sus relaciones con Bazaine y sus infidelidades a Carlota.

Sobre el tema de la abdicación Iturriaga recaba las opiniones de varios historiadores; Francisco de Arrazoiz, contemporáneo de Maximiliano, escribió:

La resolución de Napoleón de retirar sus tropas, hizo tomar a Maximiliano la de abdicar y venir a Europa; más la Emperatriz, no pudiendo conformarse con bajar de un trono para ser archiduquesa de Austria se opuso [...] con la energía que caracterizaba a S.M.²⁴

Albert Guérard concede cierta sensatez a Maximiliano al sostener que Napoleón III le dió varias oportunidades de retirarse honorablemente, pero él no podía volver a Austria como un archiduque desaparecido, como un Emperador fantasma. "Sin embargo, hubiese sido lo suficientemente sensato y humano como para aceptar la humillación y abdicar de no ser por el orgullo enloquecido de Carlota."²⁵

Los historiadores Alfred Jackson y Kathryn Abbey Hanna coinciden: "Es posible que Maximiliano hubiera encontrado el valor moral suficiente para abdicar si

no hubiera intervenido Carlota [...] concentrando todo el peso de su personalidad, decididamente más fuerte".²⁶

Unos meses después, cuando Carlota se encontraba ya en Europa y el ejército francés había abandonado completamente el país, Maximiliano decidió embarcarse en Veracruz rumbo a Europa. Aún se encontraba en Orizaba cuando llegaron hasta allí los generales Miramón y Márquez y varios ministros y miembros del consejo de Estado, con el fin de suplicar a su Majestad que no los abandonase y ofreciéndole recursos y hombres para afrontar la situación.

Se formó entonces el Consejo de Orizaba que abrió sus sesiones el 25 de noviembre de 1886. Después de varias y acaloradas discusiones, el Consejo opinó que el Emperador debía quedarse en el país, y regresar a la Capital.

Según Blasio, Maximiliano le confesó a su secretario que si la decisión del congreso hubiese sido contraria al Imperio, él habría regresado, desde luego, a Europa.

El mismo Blasio indica que otro de los motivos que obligaron a Maximiliano a quedarse fue una carta que por esos mismos días, le envió su señora madre, la archiduquesa Sofía; en esa carta la madre de los emperadores de Austria y de México, decía a éste último que el honor de los Habsburgo no permitía que Maximiliano se fuera del país al retirarse el ejército francés, y que debía permanecer en México para esperar el resultado de la causa imperialista por dudoso que fuera.

Sin embargo, unos meses más tarde cuando el Emperador recibió una misiva desde Bruselas de su ex secretario particular Eloin, comentándole que, una vez retirados los franceses, Maximiliano debería hacerle un llamado al pueblo mexicano pidiéndole su apoyo y que, si no era escuchado, podía volver a Europa con todo el prestigio que le acompañó en su salida, el Emperador comentó a su secretario que tal vez dentro de poco volvería a Europa.

Martín Quirarte aclara la actitud de Maximiliano al señalar que aunque se ha dicho que los conservadores fueron quienes precipitaron al Emperador a su ruina, nunca debe olvidarse que fueron sus incongruencias, más que ninguna otra causa, las que lo precipitaron en la catástrofe y culminaron con el drama de Querétaro. Y externa:

Aquel hombre que con tanta claridad había examinado la crisis de su momento, pudo haber consumado la acción más noble de su vida, entregando el poder a Juárez y negociando una paz honrosa en favor de los que lo habían acompañado en su aventura; pero se sobrepuso en él la ambición a la cordura.²⁷

El maestro Quirarte hace otra apreciación más sobre la cuestión del amor que el Emperador pudo haber sentido por nuestro país:

Pensar que Maximiliano no sintió amor por México, sería incurrir en una deformación histórica [...]. Cuando el archiduque pasó a un escenario que consideró más digno de su grandeza que la modesta condición que tenía en Miramar, siguió conservando la esperanza de ceñirse algún día la corona de Austria, pero el hecho de que haya tenido esa ambición no quiere decir que no se hubiera entregado con amor a la causa de México en la medida de que él era capaz.²⁸

Pasando al punto de la relación de los Emperadores con Bazaine, Marte R. Gómez señala a Usigli:

Bazaine ha sido muy calumniado, y usted parece inspirarse de sus calumniadores más que de sus historiadores [...] Las relaciones entre Maximiliano y Bazaine no fueron tirantes sino en los últimos tiempos de la expedición francesa, y nunca en presencia de la Emperatriz.²⁹

Y refiriéndose a la sugerencia en la obra de ceder "un pedazo de tierra mexicana", aclara:

Bazaine da cuenta de la orden de evacuación en una forma incondicional que nunca tuvo y anuncia, lo que tampoco fue exacto, que el acuerdo se revocaría si Maximiliano consintiera en ceder un pedazo de territorio mexicano.³⁰

Un último punto se deja traslucir en la escena; los celos de Carlota.

En este sentido, Blasio relata que por esa época Maximiliano pasaba por lo general quince días en Cuernavaca y quince días en Chapultepec.

Esta frecuencia de los viajes a Cuernavaca, hizo que corriera el rumor de que Maximiliano mantenía relaciones ilícitas en esa ciudad, con una joven de diecisiete años, hija de un empleado del gobierno. Aumentaron los decires al ver con qué frecuencia iba también la Emperatriz a pasarse semanas enteras en la citada localidad, diciendo algunas gentes que Carlota estaba celosa y otras que deseaba saber la verdad de los rumores que circulaban respecto a los amores de su esposo, rumores que según parece habían llegado hasta sus oídos.³¹

El mismo Blasio confiesa que posteriormente habría de enterarse, de labios del cocinero del Emperador, que éste recibía en Cuernavaca frecuentes visitas nocturnas de varias damas de la corte, que se deslizaban misteriosamente por una puertecita muy estrecha que había en el muro del jardín. Una versión muy semejante es la de la condesa de Reinach Fousseimagne, considerada como la más seria biógrafa de Carlota, quien asevera, con relación a los frecuentes viajes de Maximiliano a Cuernavaca:

En los jardines de este palacio vivía una Armida que se apareció ante los ojos atónitos del Príncipe y lo subyugó. Pero, ¡oh revelación trivial!, era la mujer de su jardinero. Era, parece, de una belleza incomparable, de un encanto irresistible, y Maximiliano sucumbió inmediatamente. En tales condiciones, ¿podía este idilio escapar a los ojos de la Emperatriz? [...] Carlota Amelia se hallaba cada vez más aislada, y una tristeza sombría, un descora-

zonamiento profundo, invadían su vida, antes activa, ardiente, apasionada. De alegre y sonriente, se tornó sombría y severa.³²

COMENTARIOS. El Maximiliano de Usigli adopta, ante la noticia del retiro de tropas, una actitud digna y valiente, ama a México y no se moverá de él, "aquí está nuestro destino", dice a su esposa. Actitud distinta a la del personaje histórico que, como ya hemos visto, se debatía entre la duda de permanecer en el país o volver al suyo.

Carlota continúa siendo la mujer ambiciosa, dispuesta incluso a hacer promesas que sabe que no cumplirá, con tal de conservar el Imperio.

Sobre el trato que Usigli da a Bazaine, éste queda plenamente aclarado en el *Prólogo a Corona de Sombra* donde el propio autor expresa:

En realidad, Bazaine nunca cruzó palabras violentas con Maximiliano o con Carlota. Sin embargo, es culpable de muchos errores del Imperio, y a la vez es el jefe invasor que se piensa superior a los monarcas. Por eso se le da un tratamiento y una acción teatrales tendientes a demostrar todo esto, a trazar su figura psicológica en el tiempo y al mismo tiempo. (C S p. 63)

En cuanto a los romances de Maximiliano, en la obra parece ser que el enfoque va más en el sentido de dar a entender que Carlota era celosa, que en sentido de presentarlo a él como un hombre infiel.

Todo esto nos lleva, de nuevo, a concluir que Usigli da a la figura de Maximiliano un trato idealista. Bazaine es el villano y Napoleón la lejana mano que ahoga al Emperador de México.

ESCENA TERCERA. (*Agosto de 1866 en el Palacio de St. Cloud*). Un mes más tarde, la Emperatriz, agotada por el largo viaje, se encuentra en el Salón del Palacio de St. Cloud ante Napoleón III y su esposa, Eugenia de Montijo.

CARLOTA - Quisiera hablar con Vuestra Majestad a solas, como lo indiqué a la Emperatriz. También le dije que estaba dispuesta a hacer irrupción aquí, si era preciso. (C S p. 33)

Napoleón y su esposa fingen no comprender, Carlota les aclara que Maximiliano se encuentra al borde de la muerte por culpa del Emperador francés; le pide que no retire las tropas y que cumpla con la palabra que le dio. Le muestra entonces extractos de la carta que él mismo escribió y Napoleón responde que sólo dará hombres y armas a cambio de tierras. Carlota sabe que Maximiliano nunca aceptaría: "no hablemos de territorios. Maximiliano ha jurado conservarlo". (C S p. 36). Hace otras propuestas y suplica que no lo dejen morir. A punto de desvanecerse, le ofrecen un vaso de naranjada que ella deja caer acusando a la pareja imperial de intentar envenenarla, llama a Napoleón "demonio" y "veneno de Europa", y sale apresuradamente amenazándolos con ver a otros personajes de Europa y vengarse.

HISTORIA. La locura de Carlota empezó a manifestarse antes de su llegada a París. Los primeros indicios parecen haber surgido a raíz de la muerte de su padre acaecida en diciembre de 1865. Al respecto Blasio relata:

Carlota, cuyos goces eran tan pocos y a quien ya afectaba profundamente el porvenir del Imperio, sufrió mucho al saber la muerte de su amado padre, y por varios días se encerró en sus habitaciones, sin permitir que nadie le hablara.³³

Posteriormente, cuando la Emperatriz dejó la capital rumbo a Veracruz para dirigirse a Europa, tuvieron lugar dos incidentes reveladores de su incipiente enfermedad mental: En Puebla, a la medianoche, se empeñó en ir sin motivo a la casa del prefecto -un joven apuesto-, ante el azoro y consternación de sus acompañantes. Días más tarde, en el puerto de Veracruz, exigió a los marinos galos que arriaran la bandera de Francia de una lancha que la llevaría al barco; después de una embarazosa discusión y un retraso de un par de horas, Carlota se olvidó del asunto.

A su llegada a París se hospedó en el Gran Hotel y tuvo tres entrevistas con Napoleón, de nulos resultados. En realidad, el Emperador había tratado de evitar los encuentros pretextando una indisposición física, pero Carlota se impuso e hizo saber a Eugenia que no aceptaría dilaciones.

Fernando del Paso aclara:

Si el emperador la recibió fue porque Carlota le había dicho a Eugenia, con toda claridad que, si Luis Napoleón se negaba a verla, ella entraría a la fuerza en Saint Cloud. ¡Je ferai irruption!³⁴

El mismo autor agrega:

Carlota sacó a relucir nada menos que la carta original que Luis Napoleón le había enviado a Maximiliano a Miramar en marzo de 1864 [...] En la carta, Napoleón le decía a Maximiliano "¿Qué pensaría usted realmente de mí si cuando Vuestra Alteza Imperial se encuentre en México yo le dijere de pronto que no podía cumplir las condiciones que he firmado?"³⁵

Aunque en realidad es imposible saber qué se dijo en esa entrevista, el testimonio de la propia Carlota, en una carta escrita a Maximiliano, resulta más que elocuente, de ella hemos extraído los siguientes fragmentos:

París, 22 de agosto de 1866.

Mi bien amado tesoro:

Salgo de aquí mañana para Miramar, pasando por Milán; esto te demuestra que no he obtenido nada [...] El, Napoleón, no quiere, y la violencia no es un recurso porque él tiene el infierno consigo y yo no. [...] Puedes estar cierto, para mí es el diablo en persona. Después de nuestra última entrevista de ayer, tenía tal expresión, con los cabellos erizados, que estaba sencillamente odioso. Pero no debes creer que he mendigado delante de estas gentes, solamente los he sacudido fuertemente haciendo caer sus máscaras, pero sin incorrecciones.³⁶

Efectivamente, Carlota partió hacia Miramar para organizar allí los festejos del 16 de septiembre con un Te Deum y un banquete. Inmediatamente después partió hacia el Vaticano.

COMENTARIOS. La escena está sumamente apegada al testimonio histórico. Si las tres visitas se reducen a una sola, esto queda plenamente explicado por el mismo Usigli: "No se puede perder tiempo en el teatro". (C S p. 63)

Sin embargo, encontramos aquí un punto importante de mencionar respecto a la personalidad de Carlota; tal vez es éste uno de los pocos momentos en que el autor le permite redimirse de la imagen de ambición, y muestra a la mujer que, enamorada del marido, ni siquiera considera la posibilidad de contrariarlo aceptando -aunque fuera aparentemente- el trato de ceder tierras de México al emperador francés.

ESCENA CUARTA. (1866 en el Vaticano). Carlota llega al Vaticano ya sumamente alterada. El Papa le pide que se tranquilice y descanse, a lo que ella responde que no podría descansar ni cerrar los ojos; Maximiliano vela y espera mientras ella no ha conseguido nada. Desesperada, cae en un sillón donde queda ensimismada.

El Papa, conmovido al ver el estado en que se encuentra la mujer, indica al Cardenal que comunique al séquito de la Emperatriz que S.M. dormirá esa noche en el Vaticano.

CARDENAL - ¡Una mujer en el Vaticano, Santidad!

EL PAPA - Quizás la única en la historia. Infortunada ¿Cómo podríamos abandonarla si su corona es de espinas y de sombra?
(C S p. 42)

HISTORIA. Blasio acompañó a la Emperatriz en estas entrevistas con el Papa, ya que en realidad fueron dos: de la primera, el 27 de septiembre, salió sombría y taciturna y se encerró en sus habitaciones. Dos días después, el Papa visitó

a Carlota en su hotel donde habló largo rato con ella. Al día siguiente Carlota salió de su habitación, Blasio relata:

Al bajar la escalera, pudimos ver lo demacrado de sus facciones, sus ojos hundidos y el color encendido de sus mejillas, síntomas todos de intensa fiebre que la consumía desde los últimos días.

Tan luego como el carruaje llegó a las puertas del Palacio Pontifical, ordenó al cochero que regresase al hotel y que no volviese por ella, subió las escaleras y pidió ver al Papa.³⁷

La Emperatriz pidió hospitalidad ya que, según ella, sólo en el Vaticano se encontraba segura porque los asesinos enviados por Napoleón no podrían llegar hasta allí.

Arrodillada ante los pies de Pío IX y sollozando, casi a gritos, le imploraba diciéndole que no se levantaría hasta no obtener el asilo que solicitaba. El Papa, alarmado, mandó llamar al médico de cámara de S.M. y siguiendo sus consejos accedió a que Carlota pasara la noche en el Vaticano.³⁸

COMENTARIOS. Como en el caso anterior, la escena concuerda con la historia. En la obra se hace patente la preocupación de Carlota por su esposo. Al ir perdiendo la razón, también el poder ha ido perdiendo importancia para ella; tal parece que es hasta este momento cuando Usigli cede un poco en el trato tan rígido que ha dado al personaje de la ambiciosa Carlota.

De nuevo, adelantándose a la crítica de los historiadores, Usigli confiesa en su prólogo haber incurrido aquí en un anacronismo: En la escena, que transcurre en 1866, Pío IX se refiere a la infalibilidad pontifical (asistencia divina especial que tiene el Papa y que le protege del error cuando se define sobre el contenido de dogma católico) siendo que la aceptación de ésta la alcanzó sólo hasta después de 1870.

3.2.3. ACTO TERCERO

ESCENA PRIMERA. (1866 en Miramar). Carlota, ahora en un salón de Miramar, continúa en el mismo estado en que la dejamos en la escena anterior. Ausente de la realidad responde incoherentemente a algunas preguntas que le hace un médico. En el momento en que éste le menciona a Maximiliano, ella lanza un grito y dice "Todo está a oscuras, todo". El médico concluye momentos después que la mujer ha perdido la razón.

LA HISTORIA. Iturriaga señala en su obra que Carlota fue llevada, por su hermano Felipe, del Vaticano a Miramar, donde quedó reclusa, prácticamente secuestrada, por órdenes de su cuñado. Posteriormente, su familia negoció la salida no sin que antes se tuviera que remitir parte de la fortuna de la Emperatriz a los Habsburgo.

Su locura la vivió en cuatro castillos: en el de Miramar, hasta que fue rescatada de su virtual secuestro, en el de Laeken, en Bélgica, donde permaneció una corta temporada, en el de Tervueren, donde residió más de una década hasta que éste se incendió en 1879 (conflagración que algunos atribuyeron a la propia Carlota) y en el de Bouchout donde permaneció hasta su muerte.

COMENTARIOS. Aunque efectivamente Carlota fue atendida en Miramar por el Dr. Riedel, director del manicomio de Viena, la escena es totalmente ficticia, y ha sido muy atacada por algunos críticos de Usigli quienes la consideran innecesaria. George Bernard Shaw, incluso, expresó al autor lo siguiente:

Si la representación toma demasiado tiempo, podría omitirse la escena del alienista, ya que el estado mental de Carlota está suficientemente planteado sin ella. Pero vale la pena hacerla por sí misma, si hay tiempo para ello.³⁹

Efectivamente, la representación parece ser que tomaba demasiado tiempo. La crónica escrita por Armando de María y Campos (única referencia con que contamos) indica que la función inició a las 21 horas y concluyó a las dos horas

del día siguiente. Sin embargo, Usigli nunca permitió que se hiciera corte alguno en ninguna de sus obras.

ESCENA SEGUNDA. (1927 en el Castillo de Bruselas). En esta escena hay otro cambio en el tiempo, Carlota vuelve del pasado. De nuevo en Bouchout y al lado de Erasmo, él le va relatando sucesos históricos hasta que la anciana comprende que Maximiliano ha muerto y que han pasado ya sesenta años: "Sesenta años. ¿Quereis decir que hace sesenta años que él me espera?". (C S p. 49)

Pregunta a Erasmo si aún la odian en México, si no han bastado sesenta años de vivir con esta corona de pesadilla en la frente para merecer el perdón. Pide al historiador que se vaya, pero antes, desea saber cómo murió Maximiliano.

LA HISTORIA. Los acontecimientos de la escena son totalmente ficticios; si bien en los primeros diez años de enfermedad Carlota tuvo alternancia de enajenación y lucidez, esta última fue espaciándose hasta desaparecer por completo y no hay testimonio alguno de que haya recuperado la razón al final de su vida.

Los únicos datos históricos en la escena son los que Erasmo va citando conforme Carlota va volviendo al presente.

En relación a la noticia de la muerte de Maximiliano, Carlota fue enterada de su viudez el 14 de enero de 1868. Iturriaga comenta que el embajador Hooricky, por instrucciones de la reina Sofía le anunció:

- El Emperador ha muerto con el valor de hombre y la dignidad de un príncipe.

Carlota se levantó bruscamente. En un relámpago que le cegó el cerebro vio la escena terrible del 19 de junio. Hooricky depositó respetuosamente en la mesa las últimas reliquias: el testamento de Maximiliano, el reloj que se había quitado del chaleco antes de que fuese destrozado y quemado. Pero la princesa no quiso ver nada. Aquello era más de lo que podía soportar. Cruzó el salón

con paso de autómeta y se lanzó al parque, dando gritos horribles.⁴⁰

COMENTARIOS. Usigli devuelve la cordura a Carlota momentos antes de morir, y le permite con ello saber lo que ha ocurrido en todos esos años, conocer el destino de aquellos personajes que rodearon su vida y afrontar la muerte de su querido Maximiliano.

La Carlota anciana habla ya no de ambición, sino de comprensión y perdón. En estos últimos momentos de vida le preocupa, más que otra cosa, el juicio de la Historia.

ESCENA TERCERA. (19 de junio de 1867 en la Celda de Maximiliano). El día de la ejecución, Miramón y Mejía entran a la celda de Maximiliano quien se encuentra escribiendo una carta dirigida al hijo que nunca tuvo y en la que dice "Voy a morir por México", (C S p. 54)

Sus amigos, conmovidos por el amor del Emperador a nuestro país, elogian su valor, a lo que él responde:

MAXIMILIANO - ¿Mi valor? Toda mi vida fui un hombre débil con ideas fuertes. La llama que ardía en mí para mantener vivos mi espíritu y mi amor y mi deseo de bondad era Carlota. (Ibid)

Maximiliano confiesa tener miedo de que su muerte no sirva para nada "sería un destino espantoso" y manifiesta su preocupación por la suerte de Carlota. Antes de salir de su celda hacia el paredón dice:

MAXIMILIANO - Hasta muy pronto, Carlota, hasta muy pronto en el bosque. (Ibid)

LA HISTORIA. En realidad, Maximiliano antes de morir escribió varias cartas dirigidas a sus abogados para agradecerles su valiente defensa, y una más a Benito Juárez. Según Fernando del Paso:

con paso de autómeta y se lanzó al parque, dando gritos horribles.⁴⁰

COMENTARIOS. Usigli devuelve la cordura a Carlota momentos antes de morir, y le permite con ello saber lo que ha ocurrido en todos esos años, conocer el destino de aquellos personajes que rodearon su vida y afrontar la muerte de su querido Maximiliano.

La Carlota anciana habla ya no de ambición, sino de comprensión y perdón. En estos últimos momentos de vida le preocupa, más que otra cosa, el juicio de la Historia.

ESCENA TERCERA. (19 de junio de 1867 en la Celda de Maximiliano). El día de la ejecución, Miramón y Mejía entran a la celda de Maximiliano quien se encuentra escribiendo una carta dirigida al hijo que nunca tuvo y en la que dice "Voy a morir por México", (C S p. 54)

Sus amigos, conmovidos por el amor del Emperador a nuestro país, elogian su valor, a lo que él responde:

MAXIMILIANO - ¿Mi valor? Toda mi vida fui un hombre débil con ideas fuertes. La llama que ardía en mí para mantener vivos mi espíritu y mi amor y mi deseo de bondad era Carlota. (Ibid)

Maximiliano confiesa tener miedo de que su muerte no sirva para nada "sería un destino espantoso" y manifiesta su preocupación por la suerte de Carlota. Antes de salir de su celda hacia el paredón dice:

MAXIMILIANO - Hasta muy pronto, Carlota, hasta muy pronto en el bosque. (Ibid)

LA HISTORIA. En realidad, Maximiliano antes de morir escribió varias cartas dirigidas a sus abogados para agradecerles su valiente defensa, y una más a Benito Juárez. Según Fernando del Paso:

En ella el Archiduque afirmaba, "afronto con gusto la pérdida de la vida, si este sacrificio mío puede contribuir a la paz y a la prosperidad de mi nueva Patria", y pedía clemencia por Miramón, por Mejía, por todos los demás. "...os conjuro de la manera más solemne, y con la sinceridad propia del momento en que me hallo, a que mi sangre sea la última que se derrame".⁴¹

Respecto a Carlota, Iturriaga señala que, para ese entonces, se pensaba que la Emperatriz ya había muerto:

Hacia diciembre de 1866, en México se había generalizado el rumor de la muerte de Carlota. En los seis meses siguientes fue desmentido y reiterado varias veces sucesivas; de hecho, Maximiliano fue fusilado en la creencia de que Carlota finalmente había muerto, según le anunció su compañero de cautividad el general Mejía, "noticia confirmada por un ayudante de campo de Mariano Escobedo". "Un lazo menos que me ata a la vida", dijo Maximiliano a su médico el doctor Basch. El Emperador, antes de llegar al lugar de la ejecución, pidió formalmente que su cuerpo fuera llevado a Miramar para ser enterrado junto al de la Emperatriz.⁴²

En el mismo sentido, Fernando del Paso escribe:

...el General Mejía entró en la celda de Maximiliano y dijo tener noticias del fallecimiento de Carlota en Europa. Al parecer, ésta era una mentira urdida por Mejía y Miramón para facilitarle a Maximiliano su tránsito al otro mundo: Basch nos dice que, si bien éste fue un golpe terrible para el Emperador, al mismo tiempo le hacía "menos doloroso el abandonar la vida".⁴³

Blasio, que estuvo con el Emperador el 16 de junio, (fecha en que debía ejecutarse la sentencia finalmente pospuesta al día 19) relata en sus memorias las siguientes frases de Maximiliano:

He sabido que la pobre de Carlota ha muerto, así voy más tranquilo al sepulcro; ella era el único lazo que aún podía unirme a la tierra y ya se halla en el cielo.⁴⁴

COMENTARIOS. Las expresiones del Maximiliano histórico parecen hablar más en el sentido de la pérdida de la compañera que de la mujer amada. El Maximiliano de Usigli, en cambio, continúa, hasta el último momento, amando a su esposa.

ESCENA CUARTA. (19 de enero de 1927 en el Castillo de Bouchout). Carlota recobra la razón y la paz, ha encontrado el motivo de haber vivido tantos años y se lleva consigo el mensaje de la Historia de México para Maximiliano. Sonriendo se despide de Erasmo y se reclina en el respaldo del sillón con un gran suspiro de alivio.

- Ya podeis apagar esas luces. En el bosque, Maximiliano. Ya estamos en el bosque. (C S p. 56)

LA HISTORIA. Carlota murió el 19 de enero de 1927, después de tres días de parálisis parcial del lado izquierdo y complicaciones respiratorias. Ya en su lecho de muerte, Carlota murmuró: "recordadle al universo al hermoso extranjero de cabellos rubios. Dios quiera que se nos recuerde con tristeza, pero sin odio". Parece ser que sus últimas palabras fueron: "Todo aquello terminó sin haber alcanzado el éxito".⁴⁵

COMENTARIOS. El desenlace. La Carlota de Usigli, redimida tras sesenta años de castigo, encuentra el sentido de haber llevado sobre sus hombros esta Corona de Sombra y muere evocando a su esposo.

El testimonio histórico no nos aleja demasiado de esta imagen, la verdadera ex Emperatriz muere también evocando a Maximiliano y pidiendo que ambos sean recordados sin odio.

3.3 LOS PERSONAJES HISTORICOS Y FICTICIOS

En *Corona de Sombra* aparecen veintisiete personajes, de ellos, trece existieron realmente y los demás son ficticios.

Con relación a los personajes históricos es importante comprender que, aunque se encuentran perfectamente documentados, todos ellos han sido pasados a través del prisma de la ficción. Como señalamos anteriormente, Usigli recurre a la historia como fuente de inspiración para recrear a sus personajes, a quienes atribuye valores, ideas y motivaciones diferentes a los documentados por la historia.

3.3.1 LOS PERSONAJES HISTORICOS

En el análisis de estos personajes se presentan, primero, algunos datos sobre el personaje real y después se hace referencia a las características del personaje usigliano.

CARLOTA. Aunque la bibliografía sobre el tema del Segundo Imperio es muy amplia, y las versiones acerca de la personalidad de Carlota son diversas, la mayoría de sus biógrafos coinciden en describirla como una mujer voluntariosa, inteligente y ambiciosa, que unió su vida a la de un hombre al cual creyó poseedor de un gran conjunto de cualidades intelectuales y morales.

Considerada superior a Maximiliano en voluntad y perseverancia, se afirma sin embargo que se ha forjado una leyenda en torno a la influencia que ejerció sobre el Emperador. "La influencia era indudable, pero no en el grado que se ha supuesto", asegura Quirarte en su *Historiografía*, y agrega, "tenía tal respeto a su marido, tal devoción, tal poder de abnegación que acababa por someterse a él"⁴⁶.

Nacida hija legítima de reyes, con los problemas que implica el provenir de sangre tan escogida, y atrapada en una relación matrimonial compleja que le provocó frustración sexual y maternal, Carlota canalizó sus energías a fomentar una ambición que, finalmente también frustrada, terminó por empujarla a la locura en la que quedó sumergida durante más de sesenta años, hasta el día de su muerte.

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

Rodolfo Usigli, inspirado en la vida de esta mujer, creó su Carlota en *Corona de Sombra*, personaje que ha sido considerado por varios críticos como uno de los más completos y bien desarrollados de la dramaturgia mexicana.

Al inicio de la obra, Carlota aparece ante nosotros como la anciana demente cuyo pasado ha quedado envuelto entre las sombras; ella pide constantemente ¡luces!, pero éstas no habrán de iluminar sus recuerdos.

En las escenas siguientes aparece, primero, como la joven princesa ambiciosa y resentida deseosa de un poder que en Europa nunca logrará alcanzar y que, conocedora del carácter de su marido, sabe que encontrará la manera de convencerlo para que acepte la corona que le ofrecen en México.

Ya como Emperatriz, su personalidad dominante nos hace ver que es ella quien representa el poder tras el trono. Así, dirigiéndose al Emperador, le dice:

CARLOTA - ...Te han dicho que eres débil y que yo te manejo a mi capricho. Te han dicho que el odio del pueblo no se dirige contra ti sino contra mí, que te impongo mi voluntad, que soy yo quien gobierna. (C S p. 31)

Es además, una mujer celosa

CARLOTA - Acaso no vi como te miraban estas mexicanas de pies asquerosamente pequeños pero de rostros lindos? todas te miraban y te deseaban como al sol. (C S p. 19)

Pero sobre todo, es ambiciosa. Carlota ha logrado el poder y no está dispuesta a dejarlo escapar. Ella misma lo admite cuando dice:

CARLOTA - El poder ha cubierto mi cuerpo como una enredadera, y no me deja salir ya, y si me moviera yo, me estrangularía. No puedo perder el poder. (C S p. 25)

Es esta misma ambición lo que la hace enfrentarse a sus enemigos en forma decidida y valiente. A Bazaine, a quien desprecia profundamente, le llama, en

su presencia, traidor. A Napoleón III se enfrenta agresiva, y ante el Papa, a pesar de su deteriorada salud mental, nunca deja de mostrar valor y empeño.

Sesenta años después, la Carlota enajenada recupera la razón y aparece como la anciana cuerda que comprende la realidad y reconoce sus errores pasados.

CARLOTA - ¿...Y no bastan acaso sesenta años de vivir de noche, en la muerte, con esa corona de pesadilla en la frente, para merecer el perdón?...(Ibid p. 51)

Carlota es, pues, un personaje que expresa múltiples facetas: joven, vieja, loca, cuerda, nos hace vivir con ella la emoción de poseer el poder, la desesperación al pensar en perderlo y la angustia al caer presa de la locura. Después, el dolor al reconocer los errores cometidos y, por fin, el descanso, al comprender que su larga vida tuvo una justificación.

Carlota es un personaje de tragedia griega y el mismo Usigli lo asevera en su *Prólogo a Corona de Sombra* cuando dice:

En cuanto a Carlota, no existe en la tragedia griega misma registro de un castigo semejante. Su caso se semeja más al de Edipo, proporcionalmente, que a ningún otro. Un oráculo debe haberle dicho: "Matarás a tu esposo; tu ambición sembrará el odio y la muerte en torno tuyo; tu vientre será infecundo, y sobrevivirás sesenta años a todo esto. El tiempo será tu castigo. (CS p. 67)

MAXIMILIANO. Fernando Maximiliano José de Habsburgo, Archiduque de Austria, hijo del Archiduque Francisco Carlos y la Archiduquesa Sofía, nació el 6 de julio de 1832 en el Palacio de Schönbrunn y murió fusilado el 19 de junio de 1867 en Querétaro.

Su descripción fue pintada por el Conde Corti con unas cuantas pinceladas:

Un hombre físicamente delicado, espíritu dado a la fantasía, en el fondo débil y bondadoso, pero también un poco obstinado y que

se sobreestimaba [...]. De rostro más bien pálido, ofrecía en conjunto el aspecto de un adolescente simpático, con algo delicado, casi femenino en todo su ser [...]; en Maximiliano eran casi dominantes determinados rasgos femeninos.⁴⁷

Hombre culto que gustaba de escribir poemas y amaba la naturaleza, poseía un magnetismo irresistible y un poder de fascinación excepcional que le valió el cariño de quienes lo rodeaban.

Armando Ayala en su obra *México de carne y hueso* confirma lo anterior con las siguientes palabras:

Maximiliano fascinó a sectores amplísimos de la población con su porte majestuoso, su simpatía personal y sus esfuerzos demagógicos por convertirse en mexicano cien por ciento; solía vestir sombrero y traje de charro, se declaraba partidario acérrimo de la tortilla de maíz y del mole poblano y se deshacía en elogios a la belleza del paisaje y a los encantos de la mujer mexicana.⁴⁸

Sin embargo, sus defectos no escapan a los biógrafos, quienes reconocen también en él a un hombre ligero hasta la frivolidad, inclinado a refugiarse en las minucias para sustraerse a las obligaciones serias y excesivamente influenciado e impresionable. El Emperador fue, como expresara Blasio con mayor benevolencia, más idealista y soñador que político; más no por eso exento de ambición y vanidad.

El Maximiliano de Usigli encarna a un hombre que, al contrario de su mujer, no es ambicioso; para él, el poder "no es más que una luz prestada por poco tiempo al hombre. Una luz que se apaga cuando el hombre trata de retenerla demasiado". (C S p. 11) Bondadoso e idealista, sabe responder de manera bellísima a las agresiones de Carlota cuando ésta le llama débil.

MAXIMILIANO - ...Me creo más fuerte que tú, que te dejas arrastrar por la ambición; me creo más fuerte que Napoleón porque tengo escrúpulos; porque es más fuerte el que se abstiene que el que se

rinde; porque hay a veces más valor en no hacer ciertas cosas que en hacerlas; porque se necesita ser muy fuerte para no delinquir".
(C S p. 13)

Sus sentimientos son nobles. es un hombre inteligente y sensible que no se deja deslumbrar por los halagos de quienes lo rodean y que tiene ilusiones de poder realizar sus ideales de democracia en este país.

En la escena correspondiente a su fusilamiento, aparece por única vez Maximiliano sin Carlota a su lado, es aquí donde el autor nos permite conocer al hombre y sus más íntimos sentimientos y donde el Emperador da la mejor definición de sí mismo, que ya hemos mencionado anteriormente.

MAXIMILIANO - Toda mi vida fui un hombre débil con ideas fuertes.
(C S p. 54)

Sus últimas palabras van, desde luego, dirigidas a su amada Carlota recordando la cita de amor en el bosque.

MIGUEL MIRAMON. De simple alumno del Colegio Militar, conquistó en poco tiempo todos sus grados militares y llegó a ser Presidente de la República. Al caer su gobierno en manos de los constitucionalistas huyó del país volviendo para unirse con Maximiliano quien, convencido por Bazaine, desconfió de él y lo envió a Berlín a estudiar tácticas militares primarias.

Miramón volvió a México en 1866 justo a tiempo para ayudar a impedir que Maximiliano abdicara y luchar a su lado.

El personaje aparece en *Corona de Sombra* únicamente en dos escenas: la primera noche del Emperador en México, en que expone a Maximiliano sus razones para desear un gobierno europeo en nuestro país, y la escena en la celda del Convento de Capuchinas antes de ser ejecutados.

Consistente con el personaje histórico, el personaje ficticio permanece leal al Emperador y a sus ideas hasta el final.

JOSE MA. LACUNZA. Fungió como presidente del Consejo de Estado que fue establecido para colocar, junto a la administración activa, un cuerpo de administración consultiva.

En la obra aparece únicamente en la escena de la primera noche del Emperador en México, al lado de Miramón.

AQUILES BAZAINE. Al iniciarse la invasión de México por las tropas francesas al mando del general Forey, desembarcó en Veracruz el general Aquiles Bazaine, quien jefaturó las operaciones que concluyeron con la ocupación casi total del territorio mexicano y permaneció al frente del ejército francés, ya como Mariscal, hasta que recibió órdenes de Napoleón de volver a Francia.

Sobre esta figura histórica, el maestro Quirarte aclara: "el mariscal ha sido objeto de mil censuras no siempre justificadas. Maximiliano fue uno de los creadores de su leyenda negra" ⁴⁹. En realidad, la situación de Bazaine era difícil, por un lado, se le pedía el regreso del ejército y, por el otro, Maximiliano no estaba dispuesto a prescindir del apoyo francés. "Es claro que el mariscal, molesto ante muchas acusaciones y faltas de cortesía del archiduque, acabó en multitud de ocasiones por perder la paciencia" ⁵⁰.

En la obra, Bazaine aparece en dos ocasiones: al recibir el decreto del 3 de octubre de manos de Maximiliano y al comunicar al Emperador el retiro de las tropas francesas; en ambas, se muestra altanero y despótico y se expresa con desprecio de México.

El tratamiento que el autor da a este personaje, nos muestra que en él se simboliza la figura universal del invasor de cualquier país.

PELAGIO ANTONIO LABASTIDA. Obispo de Puebla y posteriormente Arzobispo de México, Pelagio Labastida formó parte de la comisión que ofreció el trono de México a Maximiliano, y ofició la misa en la Catedral de México a la llegada de los Emperadores.

Posteriormente la actitud de Maximiliano, al ratificar las Leyes de Reforma, habría de enfriar notablemente las relaciones entre los Emperadores y el clero.

Labastida aparece únicamente en la escena del Salón de Consejo, donde se muestra favorable al Decreto con la idea, probablemente, de que esta nueva actitud lograra cambiar la penosa impresión que subsistía en el ánimo del Papa Pío IX. El Arzobispo representa en la escena la actitud del clero hacia el Imperio.

EL PADRE FISCHER. Pastor de origen alemán convertido al catolicismo, vivió en Texas, en California y, en 1845, en Durango, donde fue secretario del obispo de esa diócesis de la cual salió precedido de rumores nada favorables para él.

De carácter bromista (y según algunos inmoral), supo captarse la simpatía de todos incluyendo la del Emperador, quien llegó a nombrarlo capellán honorario de la corte. Su apoyo resultó sumamente importante para el partido conservador.

Como en el caso de Labastida, aparece únicamente en la escena del Salón de Consejo, simbolizando con su presencia, la del ala conservadora del Imperio.

TOMAS MEJIA. Indio de raza pura, llamado cariñosamente por el pueblo "Papá Tomasito", luchó contra la invasión norteamericana y se adhirió a la intervención francesa y al Imperio. En 1866 se unió a las fuerzas de Miramón y Maximiliano cercadas por los liberales de Querétaro.

En *Corona de Sombra*, Mejía aparece en dos escenas: la escena del Salón de Consejo, en la que el personaje, representando a los mexicanos leales a Maximiliano, se enfrenta con Bazaine haciéndole sentir la dignidad del indio mexicano; y en la escena del fusilamiento donde, sin temer a su propia muerte, se rebela ante la del Emperador, que considera injusta.

JOSE LUIS BLASIO. Secretario Particular del Emperador, por quien llegó a sentir verdadera veneración, la aparición de Blasio en la obra se reduce a un

breve instante en el que se nos da a entender su función como cronista de la corte que recibe la orden de omitir la escena del Salón de Consejo de las memorias del Emperador.

NAPOLEON III (Luis Napoleón Bonaparte). A quien Victor Hugo dio el mote de Napoleón "el pequeño" en comparación con su tío Napoleón Bonaparte "el grande". Llevó una vida aventurera y política que le permitió ganar popularidad entre las clases trabajadoras. Elegido Presidente en 1848, tres años después dio un golpe de Estado y al año siguiente se hizo proclamar Emperador.

Aunque en la obra aparece en una sola escena, la del Palacio de St. Cloud, su presencia a lo largo de la misma es constante, es él quien induce a Maximiliano a ir a México, es él quien condiciona después su ayuda y, finalmente, él quien abandona a los Emperadores de México a su suerte.

Si Bazaine simboliza al invasor como individuo, Napoleón simboliza al invasor como país. En su prólogo a *Corona de Sombra*, Usigli expresa, "Carlota lo define cuando grita que Napoleón III es el diablo y, sin saberlo, define a Europa" (C S p. 73).

EUGENIA DE MONTIJO. Nieta de un español mercader de vinos e hija del conde de Montijo, Eugenia logró ser la Emperatriz de los franceses al casarse con Napoleón III.

Influída por José Ma. Hidalgo, mexicano ex-burócrata santanista que trabajaba en la legación diplomática de Madrid y quien le hablaba constantemente de las bellezas de México y de la necesidad que este país tenía de un gobierno fuerte, fue precisamente ella quien sembró en la mente de su marido, la idea de crear un trono en México y colocar en él a un príncipe europeo.

La aparición de la Emperatriz Eugenia en la obra es breve, en ella vemos reflejada toda la frivolidad de la vida en la corte de Francia.

PIO IX. Descrito por Blasio, -quien lo conoció cuando acompañó a Carlota en su visita al Vaticano- el Papa Pío IX contaba entonces setenta y cuatro años, era de elevada estatura, algo grueso de afable fisonomía. Los testimonios históricos suelen referirse a él como el Papa antitolerante y antiliberal.

Usigli declara en su prólogo que, si Pío IX rechazó el concordato fue porque, como Austria, desconfiaba de las tendencias liberales de Maximiliano, de las cuales ya había tenido pruebas. Se refiere probablemente al hecho de que el Papa se vio forzado a enviar a México al nuncio apostólico Luis Meglia para exigir que se respetaran las prerrogativas que tenía el clero antes de la Reforma, a lo que Maximiliano se opuso.

En la obra, esta desconfianza se hace patente; Carlota pide ayuda para Maximiliano y el Papa responde:

PAPA - Pero ¿abrogará entonces esas leyes tan parecidas a las de Juárez, que nos separaron? (C S p. 38).

y en otro momento dice a la Emperatriz

PAPA - Haré cuanto pueda por vos y por él, cuanto pueda por el pueblo de México; pero hay que volverlo a Dios (Ibid).

Usigli aclara que, en definitiva, la obra de Pío IX es haber contrarrestado en lo posible la pérdida del poder temporal de la Iglesia con el reconocimiento de los dogmas, y ese es el tono que da a su personaje que, aunque se muestra conmovido ante el dolor de Carlota, tampoco le da el apoyo que ella ha ido a buscar.

REY DE BELGICA. El último personaje en hacer aparición, y único familiar de la Emperatriz, entra en escena en el momento en que Carlota acaba de morir y se arrodilla junto con los demás mientras cae el telón final.

3.3.2 LOS PERSONAJES FICTICIOS

De los catorce personajes ficticios que aparecen en *Corona de Sombra*, cuya existencia es debida totalmente a la creatividad del autor, Erasmo Ramírez reúne características especiales pues, aún siendo producto de la ficción del maestro Usigli, está calcado de un personaje de la realidad.

ERASMO RAMIREZ. A diferencia de los demás personajes de este grupo -que responden a necesidades meramente dramáticas de la obra-, la existencia de Erasmo Ramírez cuyo nombre, por cierto, no parece deberse a una elección arbitraria sino ser una alusión implícita al gran reformador, responde a intereses ideológicos del autor. Por medio de él Usigli refleja su visión de la historia y de los acontecimientos que nos ocupan en particular.

Las palabras de Erasmo pueden entenderse como una declaración usigliana: "he tardado en ver las cosas, pero al fin las veo como son. [...] Decid a Maximiliano de Habsburgo que México consumó su independencia en 1867 gracias a él" (C S p. 55). Este es el mensaje que el autor ofrece a sus lectores y espectadores. "Si Erasmo Ramírez hubiera existido, la historia que se escribe en México sería otra" dice Usigli en su prólogo y agrega "Erasmo Ramírez no existe, pero debería existir" (C S p. 63).

Erasmo hace su aparición como un personaje inquisidor y curioso que pregunta por una persona de cuya vida ya tiene antecedentes. Admite después ser historiador y estar escribiendo un libro, por lo que busca la verdad sobre Carlota para decirla al mundo entero. Su presencia es el detonador que precipita la crisis de Carlota y, a su lado, vamos presenciando y comprendiendo lo acontecido.

Erasmo es un actor-espectador que mira desarrollarse la historia y actualizarse el pasado; escucha las lecciones del pasado, las relaciones entre Maximiliano y Carlota, las actitudes de Bazaine, la desconfianza de Napoleón III y del Papa, los consejos de Miramón y Mejía y parece decir al espectador la verdad olvidada o escondida.

Erasmus es más un símbolo que un personaje, no conocemos su origen, sus pensamientos ni sus sentimientos; él va al Castillo de Bouchout a cumplir una misión encomendada por la historia.

En las últimas escenas, confiesa a Carlota:

ERASMO - Si he venido a buscaros hasta aquí, señora, fue con la más absurda, con la más descabellada esperanza de encontrar una nueva verdad para la historia de México (C S 51).

Carlota confirma el carácter simbólico del personaje al decirle: "Sois la mirada de México" y como tal, Erasmo emite su juicio sobre esa nueva verdad que vino a buscar.

ERASMO - Decid a Maximiliano de Habsburgo que México consumó su independencia en 1867 gracias a él. Que gracias a él, el mundo aprendió una gran lección en México, y que lo respeta, a pesar de su debilidad [...] Señora, humildemente os suplico que digais al Emperador que consiguió su objeto [...] Quiero decir que si el Emperador no se hubiera interpuesto, Juárez habría muerto antes de tiempo, a manos de otro mexicano (C S p. 55)

Después de recoger el testimonio de la historia, el profesor desaparece de la escena.

EL PORTERO. El anciano portero, quien lleva más de treinta años al servicio de la ex Emperatriz, encarna al servidor leal que, en un momento de debilidad, ha permitido la entrada a Erasmo a cambio de unos billetes, hecho que le hace sentirse mal consigo mismo. Es el primer informante directo que permite a Erasmo conocer detalles de la vida de la enajenada ex Emperatriz.

LA DAMA DE COMPAÑÍA. Es una mujer distinguida de unos cincuenta años que lleva al servicio de Carlota más de veinte. Su preocupación por la anciana es evidente y acata en todo momento las instrucciones del médico.

EL DOCTOR. Su actitud denota en él seriedad y profesionalismo. Del todo consciente del estado de salud de Carlota, comprende que la crisis que ha sufrido la anciana puede ser la última y pide que avisen al Rey de Bélgica.

LA DONCELLA. Precede a Carlota en la primera escena, llevando un candelabro encendido y se retira sin pronunciar palabra.

EL LACAYO. Al igual que el personaje anterior, pero ahora en la escena del Palacio de Saint Cloud, precede a Carlota llevando el candelabro encendido y se retira.

EL DUQUE. Recibe a Carlota en Saint Cloud y trata de entretenerla mientras Napoleón hace su aparición. Su actitud, un poco impertinente, nos prepara para la que mostrarán después los Emperadores.

UN MONSEÑOR. Cuando Carlota se encuentra con el Papa en el Vaticano, un Monseñor entra en escena llevando una bandeja con tres tazas de chocolate. Únicamente murmura algo al oído del Papa, quien asiente, y se retira. Un momento después entra un Cardenal, lo que hace suponer que el Monseñor le ha informado que se incorpore a la reunión.

EL CARDENAL. Permanece al lado del Papa durante la entrevista en actitud vigilante y un poco como en complicidad con el Papa.

EL ALIENISTA, LA DAMA DE HONOR Y EL CHAMBELAN. Aparecen en la misma escena rodeando a Carlota. A las preguntas del médico que la ausculta, responden dando evidencia de la locura de la Emperatriz. Estos tres personajes, ajenos a cualquier familiar o amigo cercano de la mujer nos hacen sentir la soledad en que ella se encuentra.

EL CENTINELA. Abre la puerta de la celda de Maximiliano para dejar entrar primero a Miramón y después a Mejía.

CAPITAN. Pide a los presos que le sigan y después sólo se escucha su voz "¡Preparen! ¡Apunten! ¡¡Fuego!"

NOTAS AL CAPITULO TERCERO

- 1 Quirarte, Martín. *Historiografía sobre el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM, 1993, p. 83.
- 2 Blasio, José Luis. *Maximiliano Intimo*, México, Editora Nacional, 1966, p. 428.
- 3 Quirarte, Vicente. *Viajes alrededor de la alcoba, Monterrey, Gobierno del Edo. de Nuevo León*, 1993, p 169-191.
- 4 Iturriaga de la Fuente, José. *Escritos mexicanos de Carlota de Bélgica*, México, Banco de México, 1992, p. 22.
- 5 *Ibid.*, p. 26.
- 6 *Ibid.*, p. 28.
- 7 *Ibid.*, p. 31.
- 8 *Ibid.*, p. 32.
- 9 *Ibid.*, p. 35.
- 10 Usigli, Rodolfo. "Una carta crítica" por Marte R. Gómez en: *Corona de Sombra...* p. 81.
- 11 Iturriaga de la Fuente, José. *Escritos mexicanos de Carlota de Bélgica*, p. 36.
- 12 *Ibid.*, p. 78.
- 13 Del Paso, Fernando. *Noticias del Imperio*, 2a. ed, México, Diana Literaria, 1989, p. 113.
- 14 Blasio, José Luis. *Maximiliano Intimo*, p. 41.
- 15 Del Paso, Fernando. *Noticias del Imperio*. p. 62
- 16 Iturriaga de la Fuente, José. *Escritos mexicanos de Carlota de Bélgica*. p. 50.
- 17 Del Paso, Fernando. *Noticias del Imperio*. p. 265.

- 18 Díaz, Lilia. "El Segundo Imperio" en *Historia General de México*, México, Colegio de México, 1986, p. 882, Vol. II.
- 19 Blasio, José Luis. *Maximiliano Intimo*, p. 159.
- 20 Usigli, Rodolfo. "Una carta crítica" por Marte R. Gómez en *Corona de Sombra...* p. 81.
- 21 Blasio, José Luis. *Maximiliano Intimo*, p. 161
- 22 Quirarte, Martín. *Historiografía sobre el Imperio de Maximiliano*, p. 107.
- 23 Iturriaga de la Fuente, José. *Escritos mexicanos de Carlota de Bélgica*, p. 63.
- 24 *Ibid.*, p. 75.
- 25 *Ibid.*, p. 75.
- 26 *Ibid.*, p. 75.
- 27 Quirarte, Martín. *Historiografía sobre el Imperio de Maximiliano*, p. 81.
- 28 *Ibid.*, p. 80.
- 29 Usigli, Rodolfo. "Una carta crítica" por Marte R. Gómez en *Corona de Sombra...* p. 81.
- 30 *Ibid.*, p. 82.
- 31 Blasio, José Luis. *Maximiliano Intimo*, p. 194
- 32 Quirarte, Martín. *Historiografía sobre el Imperio de Maximiliano*, p. 80.
- 33 Blasio, José Luis. *Maximiliano Intimo*, p. 179.
- 34 Del Paso, Fernando. *Noticias del Imperio*, p. 464.
- 35 *Ibid.*, p. 465.
- 36 Iturriaga de la Fuente, José. *Escritos mexicanos de Carlota de Bélgica*, p. 376.
- 37 Blasio, José Luis. *Maximiliano Intimo*, p. 266

- 38 *Ibid.*, p. 267.
- 39 Usigli, Rodolfo. "Dos conversaciones con George Bernard Shaw" en *Corona de Sombra*, México. Ediciones cuadernos americanos, 1947. p. 246.
- 40 Iturriaga de la Fuente, José. *Escritos mexicanos de Carlota de Bélgica*. p. 94.
- 41 Del Paso, Fernando. *Noticias del Imperio*, p. 572.
- 42 Iturriaga de la Fuente, José. *Escritos mexicanos de Carlota de Bélgica*. p. 92.
- 43 Del Paso, Fernando. *Noticias del Imperio*, p. 570.
- 44 Blasio, José Luis. *Maximiliano Intimo*, p. 398.
- 45 Iturriaga de la Fuente, José. *Escritos mexicanos de Carlota de Bélgica*, p. 98.
- 46 Quirarte, Martín. *Historiografía sobre el Imperio de Maximiliano*. p. 170.
- 47 Iturriaga de la Fuente, José. *Escritos mexicanos de Carlota de Bélgica*. p. 36.
- 48 Ayala Anguiano, Armando. *México de carne y hueso*, México, Contenido, 1978. p. 218 (Volumen IV. Del santanismo al juarismo)
- 49 Quirarte, Martín. *Historiografía sobre el Imperio de Maximiliano*, p. 100.
- 50 *Ibid.*, p. 194

CAPITULO CUARTO

EL LENGUAJE DRAMATICO

El lenguaje dramático engloba dos conjuntos organizados desde dos puntos de vista y con funcionalidades distintas: los *diálogos*, que comprenden los parlamentos alternantes de los personajes, y las *indicaciones* que comprenden, como su nombre lo indica, los indicadores básicos para realizar el montaje de la obra. A fin de distinguir ambos conjuntos dentro del texto, las indicaciones suelen estar escritas en cursivas, mientras que los diálogos se componen en redondas.

4.1 LOS DIÁLOGOS

La forma de expresión característica de la obra dramática es el diálogo. Por medio de diálogo los personajes expresan su carácter y sus sentimientos, explican los antecedentes de la acción, presentan a los demás personajes y revelan lo que habrá de provocar el desenlace de la obra. Así, el personaje está constituido por las frases pronunciadas por él y sobre él, y el lenguaje de

los personajes es, en el drama, la principal fuente de información con que contamos sobre ellos mismos.

Específicamente en *Corona de Sombra*, donde la acción se desarrolla en el ambiente de la corte, los personajes se expresan en un lenguaje sumamente cuidado y las más de las veces solemne.

Al principio de la obra los diálogos entre el portero y el historiador son coloquiales. Con la aparición de Carlota en escena, se inicia el tratamiento de realeza; la Dama de compañía se dirige a la anciana como a "Vuestra majestad" y Erasmo, aunque en un principio se niega a darle este tratamiento diciéndole: "Señora ¿por qué fueron *ustedes* a México?", al final de la obra (y según la indicación para no complicar más la situación) corregirá su actitud diciendo "Perdone usted, *perdonad*, señora, pero no puedo irme así nada más". (C S p. 49)

Este trato será el que prevalezca a lo largo de la obra (Su Majestad, Su ilustrísima, sire), excepción hecha de los diálogos entre Maximiliano y Carlota cuando se encuentran a solas, momentos en que el lenguaje deja de ser protocolario.

El lenguaje de Carlota, como su personalidad, pasa por diferentes facetas:

Quando encontramos en ella a la anciana enajenada, su lenguaje es a base de interjecciones: ¡luces!, ¡México!, ¡Max! No logra hilar oraciones, sino que se expresa con exclamaciones vehementes, apasionadas. Sus voces son gritos desgarradores del alma.

En el papel de la joven Carlota, a punto de convertirse en emperatriz, su lenguaje corresponde al de una persona culta y delata en ella a la princesa educada para reinar: "Los tronos no se acabarán nunca, y es preferible que se sienten en ellos príncipes de sangre educados para eso, que usurpadores" (C S p. 13), dice a su marido.

Esta actitud coincide totalmente con la personalidad de la verdadera Carlota Amelia quien, siendo aún adolescente, escribió en una de sus cartas:

Dios pedirá estrecha cuenta a los príncipes, a quienes ha confiado una parte de su grandeza y poder y les ha impuesto también el deber de velar por la salud de los pueblos cuyo gobierno tienen. ¹

La Carlota emperatriz utiliza con su marido un tono cariñoso y le llama en todo momento "mi ciego adorado", "amor mío", "querido mío". "mi Max". Sin embargo, el lenguaje puede convertirse en agresivo cuando se refiere, por ejemplo, a Benito Juárez; o hasta ser grosero, como al referirse a Bazaine o a Napoleón III.

Con relación a Benito Juárez, Carlota dice "no sé por qué pero sé que lo odio (C S p. 16), le llama "el peor enemigo" y asegura "lo destruiremos, mandaremos que alguien acabe con él" (C S p. 26). Respecto a Bazaine, lo califica como "bajo animal", "detestable palurdo" y "hombre repulsivo y vil" (C S p. 25), y a Napoleón III lo llama "cáncer de Europa" "veneno; Maldito" y "demonio" (C S p. 40). Calificativo este último que, como vimos anteriormente, dio la verdadera Carlota al Emperador francés en una de sus cartas.

Los adjetivos fuertes no los utiliza la Emperatriz únicamente con los demás personajes, sino también contra sí misma, y en el momento en que, olvidando su alto rango, habla sólo como mujer y reprocha a Maximiliano sus devaneos, se disculpa enseguida diciendo: "No debí decir esto, es vulgar y estúpido" (C S p. 32).

Cuando la anciana Carlota recupera la razón se expresa de nuevo con el lenguaje de una mujer culta, utilizando por momentos términos poco usuales. Así, al iniciar su viaje de retorno del pasado, dice a Erasmo "oigo los golpes mesurados del *bedel* sobre las losas y veo un *hisopo* que se agita en el aire"; evocación que el historiador interpreta como la celebración de la anexión del Congo en 1885.

En el lenguaje de Carlota encontramos también su propia descripción: "soy ambiciosa y soy estéril, soy tu ángel malo" (C S p. 31) dice a su esposo en una

ocasión (en realidad como hemos visto, la esterilidad de la pareja se debía a Maximiliano y no a Carlota). Casi al finalizar la obra, Carlota vuelve a definirse a sí misma como "la ambiciosa, la fuerte, la orgullosa, la voluntad diabólica del pobre Max" (C S p. 59).

El lenguaje de Maximiliano, en cambio, es mucho más suave: deja traslucir su vena poética y su admiración por la naturaleza, en sus expresiones resalta el uso de la metáfora. Así, habla de un cielo de México que "se mete por los ojos y lo inunda a uno y luego le sale por todos los poros" (C S p. 18); cuando el Imperio se desmorona confiesa a su mujer sentirse inerte y perdido "en un bosque de voces" que le da vértigo (C S p. 25) y, antes de morir, evoca a Carlota como "la llama que ardía en mí para mantener vivo mi espíritu y mi amor y mi deseo de bondad" (C S p. 54).

En sus alusiones al paisaje mexicano, es notable el uso de adjetivos. Maximiliano habla, al llegar a México, de "el aire *transparente*, el cielo *azul*, las nubes *increíbles*" (C S p. 25) y momentos antes de morir describe: "un amanecer bellísimo" de "nubes *rojas* orladas de humo" (C S p. 52). En este último caso observamos también la tendencia, usual en el lenguaje de Maximiliano, a adjetivar por medio del complemento nominal uniendo una preposición a un sustantivo (de humo).

Como en el caso de Carlota, el Emperador denuncia su cultura y rango en la utilización de términos poco usuales. Al despedirse de Tomás Mejía, por ejemplo, evoca el pasado diciendo:

Cuando pienso en la cabalgata loca que han sido estos tres años de Imperio, me siento perdido en un acertijo informe y terrible (C S p. 53).

Un giro distinto se da al lenguaje de Erasmo quien, más que como un profesor de historia, parece expresarse como si fuera la Historia misma. Su lenguaje es directo, claro y hasta podría decirse que impersonal. En su diálogo con el

ocasión (en realidad como hemos visto, la esterilidad de la pareja se debía a Maximiliano y no a Carlota). Casi al finalizar la obra, Carlota vuelve a definirse a sí misma como "la ambiciosa, la fuerte, la orgullosa, la voluntad diabólica del pobre Max" (C S p. 59).

El lenguaje de Maximiliano, en cambio, es mucho más suave; deja traslucir su vena poética y su admiración por la naturaleza, en sus expresiones resalta el uso de la metáfora. Así, habla de un cielo de México que "se mete por los ojos y lo inunda a uno y luego le sale por todos los poros" (C S p. 18); cuando el Imperio se desmorona confiesa a su mujer sentirse inerte y perdido "en un bosque de voces" que le da vértigo (C S p. 25) y, antes de morir, evoca a Carlota como "la llama que ardía en mí para mantener vivo mi espíritu y mi amor y mi deseo de bondad" (C S p. 54).

En sus alusiones al paisaje mexicano, es notable el uso de adjetivos. Maximiliano habla, al llegar a México, de "el aire *transparente*, el cielo *azul*, las nubes *increíbles*" (C S p. 25) y momentos antes de morir describe: "un amanecer bellísimo" de "nubes *rojas* orladas de humo" (C S p. 52). En este último caso observamos también la tendencia, usual en el lenguaje de Maximiliano, a adjetivar por medio del complemento nominal uniendo una preposición a un sustantivo (de humo).

Como en el caso de Carlota, el Emperador denuncia su cultura y rango en la utilización de términos poco usuales. Al despedirse de Tomás Mejía, por ejemplo, evoca el pasado diciendo:

Cuando pienso en la cabalgata loca que han sido estos tres años de Imperio, me siento perdido en un acertijo informe y terrible (C S p. 53).

Un giro distinto se da al lenguaje de Erasmo quien, más que como un profesor de historia, parece expresarse como si fuera la Historia misma. Su lenguaje es directo, claro y hasta podría decirse que impersonal. En su diálogo con el

portero, Erasmo aclara los motivos de su visita "Busco la verdad para decirla al mundo entero" (C S p. 9), y al finalizar la obra confiesa a Carlota que ha llegado hasta allí "con la más descabellada esperanza de encontrar una nueva verdad para la historia de México" (C S p. 51). En su discusión con el portero y respondiendo a los reproches de éste, le aclara: "La historia no habla mal de nadie a menos que se trate de alguien malo" (C S p. 5), y en otro momento: "La historia no odia, amigo; la historia ya ni siquiera juzga. La historia explica" (C S p. 9).

Al finalizar su entrevista con Carlota, cuando ésta le pregunta qué pasaría si fuera posible volver a vivir la vida, la respuesta es tajante: "volveríamos a fusilar a Maximiliano" (C S p. 56); su lenguaje es contundente. Erasmo es el cronista que da fecha a los acontecimientos y, al mismo tiempo, el juez que absuelve al Emperador: "si el Emperador no se hubiera interpuesto, Juárez habría muerto antes de tiempo, a manos de otro mexicano" (C S p. 55).

En el caso de Bazaine, su lenguaje es directo, y por momentos de una agresividad que él mismo califica de brutal: "Ya sé, señora, que en vuestra opinión no soy más que una bestia", dice a Carlota en la escena del Salón de Consejo, y un momento después a Maximiliano": "con mi bestial franqueza diré a vuestra Majestad" (C S p. 23). Su personalidad altanera y despectiva queda de manifiesto casi desde sus primeras frases:

BAZAINE - ¿Quiere vuestra Majestad que admire a gentes desaharrapadas que se alimentan de maíz, de chile y de pulque?. Yo pertenezco a una nación civilizada y superior, como vuestras Majestades. (C S p. 21)

Curiosamente, parece haber una coincidencia entre el lenguaje de Carlota y Bazaine, por un lado, y el de Maximiliano y el Papa por el otro. Carlota y Bazaine son diferentes, pero están unidos en su espíritu de superioridad y de menosprecio del mexicano; recordemos que la víspera de la coronación, Carlota dice a su marido refiriéndose a los mexicanos: "Nos admirarán, los deslumbraremos, son una raza mixta, inferior..." (C S p. 15).

En contraste, el lenguaje del Papa es mucho más poético, presentando una coincidencia con el de Maximiliano; por ejemplo, emplea la metáfora en la comparación. "Olvidad el odio, que es un caballo negro y desbocado" (C S p. 41). Es precisamente en labios del Papa en quien Usigli pone la alusión al título de la obra, la corona. Así, dirá a Carlota: "Dios da su corona a los buenos, y es una corona más bella que la corona imperial, hija mía", en la misma conversación agregará, "los tronos temporales son de cenizas y las coronas son de humo", y al finalizar la escena dirá al cardenal refiriéndose a Carlota: "¿Cómo podemos abandonarla si su corona es de espinas y de sombra?" (C S p. 42).

Casi en los mismos términos, Maximiliano había dicho a Carlota que sería reina de México, más advirtiéndole: "Pero no será una corona de juego, Carlota" (C S p. 14). Efectivamente, no será una corona de juego sino una *Corona de Sombra*, como lo indica el autor, la que ceñirá la frente de la Emperatriz durante más de sesenta años; una corona metafórica como el título mismo de la obra, en el cual encontramos el primer indicio de que ésta deberá ser vista con los ojos de la imaginación, de la ficción.

4.2 LAS INDICACIONES

La obra dramática está escrita para ser representada y por lo tanto, se hace necesario que el autor incluya en su texto anotaciones marginales que precisen detalles significativos del espacio escénico y de la caracterización de los personajes. Este aspecto del lenguaje marginal del teatro está constituido por las acotaciones escenográficas (descripción del espacio físico, decorado, accesorios, iluminación y sonido) y las didascalias, que son los indicadores de acción de los personajes (entonación, mímica, vestuario y maquillaje).

En el caso específico de *Corona de Sombra*, el conjunto de la escritura está más inclinado hacia los diálogos que hacia las indicaciones, excepción hecha de dos escenas: la escena primera, que es la más larga de todas y la que

contiene mayor número de indicaciones, y la escena del alienista, de la que ya hemos comentado que su existencia ha sido muy cuestionada, y que contiene gran cantidad de indicaciones que manifiestan su teatralidad.

Este conjunto de la escritura se analizará con mayor detalle en el siguiente capítulo, debido a su relación con el aspecto teatral.

NOTAS AL CAPITULO CUARTO

- 1 Iturriaga de la Fuente, José. *Escritos mexicanos de Carlota de Bélgica*, p. 22.

CAPITULO QUINTO

EL ASPECTO TEATRAL

Como hemos comentado ya, en el texto dramático el autor debe intercalar entre sus diálogos, una serie de indicaciones que contendrán todos aquellos elementos que permitan escenificar la obra. Estos elementos, llamados también niveles de expresión, fueron clasificados en 1969 por Tadeus Kowzan¹ en cinco categorías que, aunque arbitrarias, podrán servirnos de base para analizar el aspecto teatral de *Corona de Sombra*. Las categorías analizadas en la obra serán las siguientes: **el tono, la expresión corporal, la apariencia exterior del actor, el aspecto escénico y los sonidos no articulados.**

5.1 EL TONO

Lo que se dice y *cómo* se dice. Además de su semántica, la palabra pronunciada por el actor puede cambiar su valor según el **tono** que se le dé, es decir, según el ritmo, velocidad, intensidad o acento.

Teatralmente, el tono que se imprime a las palabras dará una medida de la emoción que el autor desea transmitir. Así, en *Corona de Sombra* el impacto sufrido por Carlota al encontrar el libro de Historia de México, es transmitido claramente al espectador por medio de las siguientes indicaciones:

CARLOTA: (Muy bajo) México...(sube la voz) México...(colérica de pronto) ¡México!. (C S p. 6).

Después, articulará un grito horrendo y desgarrado, -¡Max!, y caerá desmayada.

Usigli, como si quisiera asegurarse de que el actor comprenda perfectamente el tono que debe dar a su voz, suele enfatizar estas acotaciones. No señala entonces escuetamente que Carlota habla a media voz, sino que lo hace "a media voz como quien arrulla a un niño" (C S p. 15), tampoco indica que la Emperatriz habla lentamente con el alienista, sino "con voz blanca y lenta, a la manera de quien mira o toca un objeto extraño" (C S p. 44) y el alienista, a su vez, no sube la voz al contestar sino que "su voz crece poco a poco como si gritara en un pozo" (C S p. 46).

Podríamos decir que, aun en las indicaciones, Usigli conserva el estilo poético de la obra.

5.2 LA EXPRESION CORPORAL

En esta categoría se agrupan el **gesto** y su significación y el **movimiento**, que implica el desplazamiento de los actores en el espacio escénico y sus entradas y salidas.

Usigli es en estos aspectos sumamente minucioso. Las indicaciones de movimiento más detalladas las encontramos en la primera escena de la obra, que es sin duda la que presenta también mayor desplazamiento de los personajes.

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 (C S p. 6).

Las entradas y salidas son también un aspecto muy cuidado. Para Usigli, la presencia o ausencia de los personajes en una obra debe corresponder siempre a las necesidades de la situación o de la acción y ninguno de ellos debe permanecer en escena más tiempo que el necesario a su función específica.

Cuando Carlota se recupera del desmayo, sale de escena y quedan allí el doctor y la Dama de compañía; estos personajes habrán de salir también para que hagan su reaparición el Portero y Erasmo:

La Dama de compañía sale por el fondo derecha. El Doctor, después de reflexionar un momento, pasa al salón izquierdo, deja el candelabro sobre la mesa y sale por la primera puerta izquierda. Al cabo de un momento la Dama de compañía reaparece y sigue rápidamente el mismo camino del Doctor, dando indicios de mayor tristeza a pesar de su premura. Un momento después el viejo portero asoma entre las cortinas de la terraza, mira en torno y hace una señal hacia afuera. Entra Erasmo Ramírez (C S p. 8).

No menos importantes resultan las indicaciones de gestualidad, que pueden ser utilizadas como un medio de comunicación entre los personajes: El doctor hará callar a la Dama de compañía "con un signo negativo" (C S p. 7), o hará "una señal afirmativa" (C S p. 8) para que ésta no contradiga a la Emperatriz: Carlota levantará la mano "con tal imperio" (C S p. 10) que el portero obedecerá enseguida saliendo de escena, o bien, al hacer Mejía un movimiento, Maximiliano se volverá hacia él conteniéndolo "con una señal" (C S p. 21).

Estas indicaciones también permiten expresar los sentimientos de los personajes. La relación entre Maximiliano y Carlota en los momentos de intimidad, en que la esposa suele consolarlo y convencerlo de hacer lo que ella desea, se presenta como una relación de tipo madre-hijo: en un momento de reconciliación, tras la discusión sobre su viaje a México, "Maximiliano se inclina sobre

Carlota y le pasa las manos por los cabellos. Ella toma sus manos, se las lleva al rostro, las besa y lo hace sentar a su lado" (C S p. 13), en otro momento de la misma escena "Carlota se reclina en un cojín, con los ojos en alto. Maximiliano se arrodilla al pie del lecho, descansando la cabeza en el regazo de Carlota" (C S p. 15), y en la escena del Salón de Consejo, al quedarse sola la pareja "Maximiliano se deja caer en las gradas del trono y se cubre la cara con las manos. Carlota baja del trono, se sienta a su lado en las gradas y le acaricia los cabellos" (C S p. 23).

Las indicaciones de gestualidad pondrán también de manifiesto las actitudes de los personajes. En el caso de Erasmo Ramírez, por ejemplo, Usigli es reiterativo respecto a la conducta de este personaje ante la ex Emperatriz: cuando Carlota descorre los cortinajes "deja al descubierto la figura inmóvil *solemne y respetuosa* de Erasmo Ramírez" (C S p. 10), al pedirle la Emperatriz que tome asiento "Erasmo, siempre digno y *respetuoso*, se sienta en uno de los dos sillones" (ibid), después, "Erasmo se levanta electrizado, pero siempre *solemne* y se inclina" (C S p. 11), y actúa "en su papel de historiador, pero siempre *solemne y respetuoso*" (ibid).

La actitud del historiador, al conocer a Carlota, es muy distinta a la del Erasmo que, antes de conocerla, aparece inquisitivo y predispuesto hacia la mujer.

5.3 LA APARIENCIA EXTERIOR DEL ACTOR

Kowzan incluye en esta categoría el **maquillaje**, que constituye la fisonomía del personaje, el **peinado**, que nos puede referir a una época o categoría social, y el **traje** que determina también época, posición social, profesión, religión, sexo, etc.

En este punto, las indicaciones en **Corona de Sombra** son más bien escuetas. La descripción física de los personajes históricos es casi inexistente debido, probablemente, a que el autor considera que estos son suficientemente conocidos y que el público o el lector tienen ya una imagen de ellos. Respecto a Carlota, se harán únicamente dos descripciones para diferenciar la Carlota

anciana de la joven Emperatriz. En el primer caso Carlota es alta, delgada y derecha, viste traje de color pardo y lleva descubierta la cabellera blanca en un peinado muy alto. Después, al creerse la joven Emperatriz, vestirá un traje azul, de 1866. "arrugado, marchito pero de seda aún crujiente" (C S p. 9). De la Carlota joven sólo sabremos que "despojada de la peluca blanca, lleva sueltos sus cabellos" (C S p. 11), pero el vestuario, peinado y demás características de la Emperatriz en las escenas correspondientes a los años de 1864, 1865 y 1866 se han dejado libres a la interpretación del responsable de la puesta en escena.

De Maximiliano no se hace alusión alguna a su aspecto físico ni a su atavío. Únicamente en la primera escena en que aparece se señala que lleva puesta una bata de casa.

La descripción de Erasmo es, en cambio, mucho más puntual seguramente para señalar su parecido físico con Benito Juárez: De mediana estatura, figura espesa y sólida, tiene por rostro una máscara de origen zapoteca. Pelo negro, brillante y lacio dividido por una raya al lado izquierdo, viste de negro, con sencillez, saco redondo y escotado, chaleco cruzado y sin puntas, pantalón más bien estrecho y corbata de lazo, anticuada y mal hecha.

De los demás personajes ficticios la descripción será muy somera: El anciano portero lleva un uniforme cuyo exceso de cordones dorados denuncia su posición subalterna; la Dama de compañía es de aspecto distinguido; el doctor, de edad madura, viste una levita de la preguerra y Eugenia de Montijo, en cuyo traje y sonrisa palpita toda la frivolidad del Imperio, se dirige a Carlota en un tumulto de gasas, volantes y encajes.

5.4 EL LUGAR ESCENICO

El texto literario, para convertirse en espectáculo, necesita materializarse en un espacio concreto en donde tenga lugar la acción dramática.

En el caso de *Corona de Sombra*, el espacio escénico tiene una característica especial; la utilización de un doble salón, comunicado y separado a la vez por una puerta de cristal que permite, con el auxilio de la iluminación, utilizar alternadamente una mitad del escenario mientras la otra permanece a oscuras. Con esto se logra además de hacer comprender al espectador los cambios de tiempo y de lugar, efectuar los cambios de escenografía sin detener la acción.

En el primer acto, la escena primera se desarrolla en un doble salón -comunicado por la puerta de cristal- que representa las habitaciones de Carlota en el Castillo de Bruselas. La segunda escena se lleva a cabo en la mitad derecha del escenario representando la alcoba de Carlota en Miramar y la tercera escena, en la mitad izquierda, es la alcoba de Maximiliano en Chapultepec.

En el segundo acto, a la derecha, la Sala del Consejo, a la izquierda el gabinete de Carlota en Chapultepec, a la derecha, un salón del palacio de St. Cloud y, a la izquierda, el despacho del Papa en el Vaticano.

En el tercer acto, a la derecha, un salón del Castillo de Miramar, a la izquierda un salón del Castillo de Bruselas, a la derecha la celda de Maximiliano en Querétaro y, en la última escena, de nuevo el doble salón del Castillo de Bruselas.

El espacio escénico está integrado, según la clasificación de Kowzan, por tres elementos: el **decorado**, con el que se logra la ambientación del lugar, espacio y tiempo; los **accesorios**, elementos del decorado cuya permanencia es necesaria para la comprensión del espectáculo y que son manipulados por los actores, y la **iluminación**, que da la ilusión de ambiente con el contraste de lo claro y lo oscuro, que destaca a un personaje en la oscuridad, o bien, que permite indicar cambios de espacio y tiempo.

En lo que se refiere al decorado, Usigli da indicaciones leves, apenas suficientes para lograr la ambientación, así, señala superficialmente en la primera escena la existencia de una consola con candelabros de cristal cortado, un costurero, un sillón, una mecedora y cortinajes, pero en la escena de la alcoba de

En el caso de *Corona de Sombra*, el espacio escénico tiene una característica especial; la utilización de un doble salón, comunicado y separado a la vez por una puerta de cristal que permite, con el auxilio de la iluminación, utilizar alternadamente una mitad del escenario mientras la otra permanece a oscuras. Con esto se logra además de hacer comprender al espectador los cambios de tiempo y de lugar, efectuar los cambios de escenografía sin detener la acción.

En el primer acto, la escena primera se desarrolla en un doble salón -comunicado por la puerta de cristal- que representa las habitaciones de Carlota en el Castillo de Bruselas. La segunda escena se lleva a cabo en la mitad derecha del escenario representando la alcoba de Carlota en Miramar y la tercera escena, en la mitad izquierda, es la alcoba de Maximiliano en Chapultepec.

En el segundo acto, a la derecha, la Sala del Consejo, a la izquierda el gabinete de Carlota en Chapultepec, a la derecha, un salón del palacio de St. Cloud y, a la izquierda, el despacho del Papa en el Vaticano.

En el tercer acto, a la derecha, un salón del Castillo de Miramar, a la izquierda un salón del Castillo de Bruselas, a la derecha la celda de Maximiliano en Querétaro y, en la última escena, de nuevo el doble salón del Castillo de Bruselas.

El espacio escénico está integrado, según la clasificación de Kowzan, por tres elementos: el **decorado**, con el que se logra la ambientación del lugar, espacio y tiempo; los **accesorios**, elementos del decorado cuya permanencia es necesaria para la comprensión del espectáculo y que son manipulados por los actores, y la **iluminación**, que da la ilusión de ambiente con el contraste de lo claro y lo oscuro, que destaca a un personaje en la oscuridad, o bien, que permite indicar cambios de espacio y tiempo.

En lo que se refiere al decorado, Usigli da indicaciones leves, apenas suficientes para lograr la ambientación, así, señala superficialmente en la primera escena la existencia de una consola con candelabros de cristal cortado, un costurero, un sillón, una mecedora y cortinajes, pero en la escena de la alcoba de

Maximiliano en Chapultepec (la primera noche en México) ni siquiera da una sola indicación de decorado y no menciona mueble alguno y, en cambio, Maximiliano y Carlota "se toman de las manos y se sientan" (C S p. 17). Usigli únicamente se detiene a mencionar el mobiliario que forma parte directamente de la acción. No hay descripción del Salón del Palacio de St. Cloud, únicamente la charola con naranjada que se deja sobre una mesa. No hay tampoco descripción del despacho del Papa, sólo sabemos que al final de la escena Carlota "cae en el sillón" (C S p. 42) y, en la escena del alienista, Carlota aparece "sentada en un amplio sillón" (C S p. 43) como única referencia a la decoración.

Se detendrá más el autor en la definición de los accesorios: Erasmo lleva un sombrero negro de bola, un paraguas y un libro en la mano, Carlota se apoya en un alto bastón con cordones de seda, el doctor pone a hervir una jeringa, un criado lleva una charola con una jarra de cristal, llena de naranjada, y un monseñor entra llevando una charola en la que hay tres tazas y el chocolate del Papa. Pero hay sobre todo dos accesorios que son casi personajes en la obra, pues la situación dramática funciona alrededor de ellos: el libro de Historia de México, cuyo descubrimiento provoca la crisis en Carlota que desencadena la acción, y los candelabros portadores de la luz que angustiosamente pide la Carlota loca a lo largo de la acción.

Estos candelabros van íntimamente unidos al siguiente elemento enlistado por Kowzan, la iluminación, elemento cuya importancia en *Corona de Sombra* se pone de manifiesto desde el mismo título de la obra.

Usigli da indicaciones sobre la iluminación que proporciona la luz del día: cuando la obra inicia "es de mañana y la luz penetra tumultuosamente por el balcón y la terraza" (C S p. 3), al finalizar la obra "la luz del sol penetra en una prodigiosa cascada, hasta iluminar la figura inmóvil de Carlota" (C S p. 53).

Pero más importante resulta la luz proporcionada por los velones, misma que cumple varias funciones. La primera de ellas, que ya hemos mencionado, es la de modificar el espacio escénico.

Al concluir la primera escena, Carlota se dispone a contestar a Erasmo y echa a andar con el candelabro en la mano. Cuando va a trasponer la puerta, la luz del salón se apaga encendiéndose, sin interrupción entre las escenas, la luz del salón contiguo, donde es Maximiliano quien tiene ahora el candelabro en la mano; al concluir la escena, será él mismo quien apague una a una las bujías. Una procesión de luces que pasa de un lado a otro del escenario marcará el inicio de la tercera escena; cuando la pareja salga a pasear al bosque de Chapultepec, un golpe de viento apagará los velones al tiempo que cae el telón.

Al iniciarse el segundo acto, la escena del Salón de Consejo concluirá al extinguirse las luces de las velas que iluminan a la pareja sentada en las gradas del trono. Se encenderá entonces una bujía en la otra mitad del escenario iluminando el tocador de Carlota; después de la discusión con Bazaine y de la decisión de la Emperatriz de ir a Europa, la pareja se despedirá y Maximiliano, tomando el candelabro, saldrá de escena.

Un lacayo llevando un candelabro precederá la entrada de Carlota al Palacio de St. Cloud (a pesar de que la luz es diurna) y también un candelabro con bujías encendidas será instalado al inicio de la siguiente escena en el despacho del Papa.

Una función más de la iluminación de los velones es la de representar el espacio psíquico de Carlota. Esto se evidencia, sobre todo, en la escena del alienista, considerada por muchos como la escena "que sobra", y que, en nuestra opinión, es absolutamente teatral y se realizó para dejar claramente establecido el espacio psíquico que enmarca a una Carlota sumida en la soledad y las tinieblas, mientras la luz de las bujías forma un círculo fantástico en torno a su rostro.

Una lectura un poco más detenida de esta escena nos hará ver que su justificación es la profusión de velones que se encienden tratando de proporcionar a la enajenada Carlota la luz que busca desesperadamente y que desafortunadamente no provendrá del exterior: a la solicitud de ¡luces! hecha

por la Emperatriz, primero el alienista encenderá dos bujías de un candelabro, después otras dos y casi enseguida el chambelán encenderá dos más. Al continuar la solicitud, el chambelán acercará un candelabro de tres velas, después otro más de tres velas y, pasado un momento, un tercer candelabro también de tres velas. Finalmente, y ante la exigencia de Carlota, el chambelán correrá por un candelabro esta vez de cuatro velas. La Dama de honor se acercará con otro candelabro de cuatro velas y el alienista con un tercer candelabro también de cuatro velas. Los tres personajes rodearán a la mujer que quedará sola al centro de las doce bujías.

Cuando Carlota, antes de morir, encuentra al fin la paz, dirá con un suspiro de alivio, "ya podéis apagar las luces" (C S p. 56). El doctor, sin decir una palabra, apagará una por una las bujías.

5.5. LOS SONIDOS NO ARTICULADOS.

La última categoría señalada por Kowzan agrupa dos elementos: La **música**, mediante la cual se puede evocar la atmósfera de algún lugar o alguna época, o bien, si se señala el instrumento, puede significar lugar, categoría social o ambiente; y el **sonido** que puede dar indicaciones sobre el clima (lluvia, aire), la hora (campanadas de reloj), el lugar (sonido de autos o animales), etc.

No existe en *Corona de Sombra* indicación sobre música, y las referentes al sonido son utilizadas más bien en el sentido de ganar tiempo para el cambio de escenografía utilizando la voz de los personajes (Maximiliano y Carlota específicamente) como fondo, mientras se encienden las luces.

Salvo la mención de algunos sonidos de pasos o de puertas que se abren, el sonido más notorio será el de la descarga de fusilería que se escucha fuera de la celda vacía de Maximiliano. Antes, se habrán escuchado las voces del propio Maximiliano despidiéndose de Carlota, la de Carlota preguntando a Erasmo, "¿qué más?", y la del capitán dando la orden de ejecución.

por la Emperatriz, primero el alienista encenderá dos bujías de un candelabro, después otras dos y casi enseguida el chambelán encenderá dos más. Al continuar la solicitud, el chambelán acercará un candelabro de tres velas, después otro más de tres velas y, pasado un momento, un tercer candelabro también de tres velas. Finalmente, y ante la exigencia de Carlota, el chambelán correrá por un candelabro esta vez de cuatro velas. La Dama de honor se acercará con otro candelabro de cuatro velas y el alienista con un tercer candelabro también de cuatro velas. Los tres personajes rodearán a la mujer que quedará sola al centro de las doce bujías.

Cuando Carlota, antes de morir, encuentra al fin la paz, dirá con un suspiro de alivio, "ya podéis apagar las luces" (C S p. 56). El doctor, sin decir una palabra, apagará una por una las bujías.

5.5. LOS SONIDOS NO ARTICULADOS.

La última categoría señalada por Kowzan agrupa dos elementos: La **música**, mediante la cual se puede evocar la atmósfera de algún lugar o alguna época, o bien, si se señala el instrumento, puede significar lugar, categoría social o ambiente; y el **sonido** que puede dar indicaciones sobre el clima (lluvia, aire), la hora (campanadas de reloj), el lugar (sonido de autos o animales), etc.

No existe en *Corona de Sombra* indicación sobre música, y las referentes al sonido son utilizadas más bien en el sentido de ganar tiempo para el cambio de escenografía utilizando la voz de los personajes (Maximiliano y Carlota específicamente) como fondo, mientras se encienden las luces.

Salvo la mención de algunos sonidos de pasos o de puertas que se abren, el sonido más notorio será el de la descarga de fusilería que se escucha fuera de la celda vacía de Maximiliano. Antes, se habrán escuchado las voces del propio Maximiliano despidiéndose de Carlota, la de Carlota preguntando a Erasmo, "¿qué más?", y la del capitán dando la orden de ejecución.

NOTAS AL CAPITULO QUINTO

- 1 Talens, Jenaro. "Semiótica del Espectáculo" en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 172.

CONCLUSIONES

Varios son los elementos que considerar en la determinación de la visión antihistórica de Rodolfo Usigli en su obra *Corona de Sombra*.

En primer lugar, debe tomarse en cuenta el momento histórico que tocó vivir a su autor. Usigli fue fruto de la Revolución y, aunque siempre se confesó decepcionado de sus resultados, no pudo evitar verse influido por el espíritu nacionalista que surgió a raíz del triunfo. En esos momentos, México, ávido de reafirmarse como nación, dirigía sus esfuerzos a institucionalizar la revolución y a construir una política cultural nacional; estos esfuerzos abarcaban el interés por un teatro nacional que funcionara como factor de cohesión social.

Plenamente identificado con esta idea, Usigli fue un convencido de la necesidad de crear un teatro que abordara temas con los que el público se sintiera identificado y en los que pudiera descubrir su propia imagen. Estos temas habrían de basarse en asuntos que sintiéramos nuestros: nuestra historia, nuestra política, nuestros problemas sociales, etc. El Autor creía firmemente en la búsqueda de la identidad nacional como único camino hacia la universalidad.

Junto a este factor, de índole externa, debe considerarse también la personalidad del autor y su problemática íntima. La prematura muerte del padre de Usigli colocó a la familia en una difícil situación económica que llevaría al joven Rodolfo a debatirse entre dos mundos, uno de fantasía y creatividad y otro de realidad y privaciones; junto a la estrechez económica que lo agobiaba, parecía sentir una especie de romántica nostalgia por el esplendor de una burguesía refinada y decadente a la que, no obstante, rechazaba, tal vez por no poder pertenecer a ella.

Corona de Sombra constituye un claro ejemplo de la fusión de los dos elementos mencionados, la elección de un tema de nuestra Historia -el del Segundo Imperio- y el desarrollo de un argumento que se desenvuelve en un ambiente elegante y distinguido como el de la corte.

En la obra, Usigli toma el marco histórico y coloca en él a sus dos protagonistas, Maximiliano y Carlota, dándoles un carácter decididamente romántico. El autor recrea un Maximiliano idealizado cuyas cualidades resalta y cuyos defectos minimiza y una Carlota que, aunque cegada por la ambición, ama a su marido y éste será lo que le permita redimirse ante los ojos de la Historia.

Por medio de estos personajes, el dramaturgo hace una meditación con la intención de corregir juicios; quiere hablar de la falsa interpretación que, según él, México ha hecho de los Emperadores y por eso crea a Erasmo Ramírez, el historiador que encontrará una nueva versión sobre la Historia de México para darla a conocer al mundo: si Maximiliano no hubiera existido, Juárez habría muerto seguramente a manos de otro mexicano. Así pues, México consumó su independencia en 1867 gracias a Maximiliano.

Usigli sabía que su romántica versión no sería bien vista por los historiadores, pudo prever críticas como la de su amigo Marte R. Gómez, quien, en una carta escrita el 19 de enero de 1944 a propósito de *Corona de Sombra*, dice al autor "Si no supiera que es, a veces, tarea sobrehumana reconstruir un libro ¡y hasta una carta! le daría el consejo de que pusiera manos a la obra"¹; e incluso críticas

que nunca llegó a conocer como la del Dr. Alvaro Matute, quien en sus comentarios al libro *La sociedad mexicana en la obra de Rodolfo Usigli* de Fernando C. Vevia señala refiriéndose a las tres "Coronas".

...Los defectos de la primera Corona se deben a ello, a querer historiar en lugar de dramatizar, en lugar de teatralizar. Usigli es libre, libérrimo si quiere, de interpretar pero por favor, que no enseñe historia ².

Adelantándose a estas críticas, el autor dio a su obra el subtítulo de "pieza antihistórica" y escribió su "prólogo después de la obra" en el que deja establecido que, al concepto de historia que queda en el pasado, antepone el de antihistoria que se proyecta hacia el futuro. Veinte años después, en su prólogo a *Corona de Luz*, Rodolfo Usigli habría de declarar: "mi intención, y mi obligación, consisten en buscar la verdad dramática por caminos antihistóricos"³. Es claro que esta verdad dramática debe surgir de la autenticidad de los personajes y, en la obra dramática, todo el conocimiento que tenemos de los personajes proviene de los diálogos y se complementa con las indicaciones teatrales.

La maestría de los diálogos de Rodolfo Usigli ha sido reconocida por todos sus críticos y *Corona de Sombra* no es la excepción: el lenguaje de sus personajes posee la verosimilitud que nos permite compenetrarnos con cada uno de ellos. Tomemos como ejemplo el lenguaje de la Emperatriz: sabemos que, según se documenta, Carlota nunca tuvo enfrentamientos directos con Bazaine como los que presenta Usigli en su obra, sin embargo, si éstos hubieran existido, podemos creer que se habrían presentando en los mismos términos que el autor relata. Las cartas escritas por la propia Emperatriz muestran un lenguaje que encaja perfectamente con el del personaje usigliano: un lenguaje directo, en ocasiones fuerte, pero que siempre guarda las formas que delatan la cultura y la educación de una persona de tan alto rango.

Remitiéndonos a la *Poética* de Aristóteles donde se establece, con respecto al concepto de verosimilitud, que "es preferible imposible verosímil a posible

increíble" ⁴ (puesto que puede suceder que lo posible convenza a la razón pero que resulte increíble al sentimiento y, por el contrario, que algunas cosas parezcan imposibles al entendimiento y creíbles a ciertos afectos) nos damos cuenta de que la fuerza de *Corona de Sombra* radica precisamente en su lenguaje dramático, que si bien está constituido por diálogos ficticios puestos en labios de personajes que realmente existieron, resultan creíbles a nuestros sentimientos y logran convencernos y conmovernos.

Rodolfo Usigli elige un tema de la historia perfectamente documentado para llevarlo al terreno de lo dramático y, tratándolo de un modo moderno, dinámico, y polémico, coloca al mexicano frente a su pasado y lo obliga a pensar, a definirse. La versión antihistórica del autor pretende liberar al episodio del Segundo Imperio del encasillamiento en que lo ha colocado la historia oficial, para darle el enfoque humano y el sentido de actualidad que habrán de contribuir a conferirle el carácter universal que el autor deseaba para su teatro.

NOTAS A LAS CONCLUSIONES

1. Usigli, Rodolfo. "Una carta crítica" por Marte R. Gómez en *Corona de Sombra...* p. 84.
2. Matute, Alvaro. "Comentarios" en *Rodolfo Usigli. Ciudadano del Teatro*, p. 279.
3. Usigli, Rodolfo. *Corona de Sombra...* p. 269
4. Aristóteles. *La poética*. México. Editores Mexicanos Unidos, 1989, p. 65.

NOTAS A LAS CONCLUSIONES

1. Usigli, Rodolfo. "Una carta crítica" por Marte R. Gómez en *Corona de Sombra...* p. 84.
2. Matute, Alvaro. "Comentarios" en *Rodolfo Usigli. Ciudadano del Teatro*, p. 279.
3. Usigli, Rodolfo. *Corona de Sombra...* p. 269
4. Aristóteles. *La poética*, México. Editores Mexicanos Unidos, 1989. p. 65.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE RODOLFO USIGLI

Anatomía del Teatro, México, Revista de Poesía Universal, 1967, 38 p.

Corona de Sombra, 2a. ed, México, Cuadernos Americanos, 1947, 250 p.

Corona de Sombra. Corona de Fuego, Corona de Luz, 7a. ed, México, Porrúa, 1991, 276 p. (Sepan cuantos núm. 237)

Itinerario del autor dramático, México, Fondo de Cultura Económica, 1940, 172 p.

México en el Teatro. México, Imprenta mundial, 1932, 220 p.

Teatro Completo. México, Fondo de Cultura Económica 1979, 3 volúmenes (Colección letras mexicanas).

ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE RODOLFO USIGLI

Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. *Rodolfo Usigli: Ciudadano del Teatro, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, 293 p.*

Meyran, Daniel. *El discurso teatral de Rodolfo Usigli, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993. 284 p.*

Pacheco, José Emilio. "Rodolfo Usigli: la indignación y el amor", Prólogo a *Tiempo y memoria en conversación desesperada*, México, Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, 260 p.

Paz, Octavio. "Rodolfo Usigli en el teatro de la memoria" en *Al paso*, Argentina, Seix y Barral, 1991, 213 p.

Valero, Carolyn. *Rodolfo Usigli. El hombre y su teatro*, (Tesis), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968, 393 p.

Vevia Romero, Fernando. *La sociedad mexicana en el teatro de Rodolfo Usigli*, México, Universidad de Guadalajara, 1990, 183 p.

OBRAS DE CONSULTA

Andueza, María. *Análisis de obras de teatro 2*, México, Taller de lectura, 1979, 171 p.

Aristóteles. *La poética*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1989, 215 p.

Ayala Anguiano, Armando. *Del santanismo al juarismo*, México, Contenido, 1978, 256 p. (Vol. IV)

Bentley, Eric. *La vida del drama*, Buenos Aires, Paidós, 1964, 116 p.

Blasio, J.L. *Maximiliano íntimo*, México, Editora Nacional, 1966, 478 p.

Del Paso, Fernando. *Noticias del Imperio*, México, Diana, 1989, 670 p.

Díaz, Lilia. "El liberalismo militante" en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 1986, 729 p. (Vol. I)

Díaz Borque, José María. *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1980, 799 p.

Iturriaga de la Fuente, José. *Escritos mexicanos de Carlota de Bélgica*, México, Banco de México, 1992, 423 p.

Magaña Esquivel, Antonio. *Medio siglo de teatro mexicano*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, 161 p.

Montoya, Maria Tereza. *El teatro en mi vida*, México, Botas, 1956, 323 p.

Quirarte, Martín. *Historiografía sobre el Imperio de Maximiliano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, 263 p.

Quirarte, Vicente. *Viajes alrededor de la alcoba*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1993,

Talens, Jenaro. *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1983, 239 p.

Wagner, Fernando. *Teoría y técnica teatral*, México, Editores Unidos Mexicanos, 1990, 375 p.

Werfel, Franz. *Juárez y Maximiliano*, México, Ediciones de La Razón, 1931, 235 p.

HEMEROGRAFIA

De Hita, Fernando. *Usigli, un cruzado por la identidad del teatro mexicano* en *La Jornada semanal*, México, No. 2829, 26 de julio de 1992, p. 51.

González Navarro, Moises. *Memorandum sobre el proceso de Maximiliano* en *El Búho de Excélsior*, México, No. 28,151, 7 de agosto de 1994, p. 1

Johnson, Douglas. *La intervención francesa en México* en *Saber Ver*, México, No. 13, nov-dic 1993, p. 4