

Maximiliano y Carlota a escena: El Imperio en el teatro mexicano del siglo XX

CRISTINA BRAVO ROZAS
(ITEM/Universidad Complutense de Madrid)

El objetivo de este ensayo es analizar la presencia de la historia de Maximiliano y Carlota en las artes escénicas del siglo XX a través de tres textos teatrales de autores fundamentales en la escena mexicana, y que pertenecen a épocas y estilos muy diferentes: Rodolfo Usigli, Vicente Leñero y Homero Aridjis.

Hay muchos estudios dedicados a este tema como la compilación de Susanne Iglér y Roland Spiller, *Más nuevas del imperio. Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México* (2001), pero llama la atención las versiones teatrales sobre dicho acontecimiento histórico que han sido muy relevantes desde el siglo XIX: Segismundo Cervi, escribe *Maximiliano o el desenlace de un imperio* (1887) y Francisco Llop *Maximiliano* (1888). Sin duda, la predilección por el drama histórico en el Romanticismo teatral hispanoamericano dio lugar a estas obras. Esta afición por la historia perdura en el siglo XX, especialmente en los años 40 y 50. En México hay una búsqueda constante de la identidad y de recuperarla a partir de la reconstrucción de hechos históricos, por esta razón, predomina el interés por este suceso y así aparecen las siguientes obras: Julio Jiménez Rueda, *Miramar* (1943); Rodolfo Usigli, *Corona de sombra* (1943); Miguel N. Lira, *Carlota de México* (1943); Agustín Lazo, *Segundo imperio* (1946); Dagoberte de Cervantes, *Adiós mamá Carlota* (1955); Salvador Novo, *Malinche y Carlota* (1956); Rosario Castellanos, *El eterno femenino* (1975).

No es casualidad que en 1955 encontremos un drama con el título, *Adiós mamá Carlota* de Dagoberte de Cervantes, pues tras la vuelta de Carlota a Europa había circulado en México una canción satírica:

“[...] Adiós, mamá Carlota, / adiós, mi tierno amor. // Acábanse en Palacio / tertulias, juegos, bailes; / [...] // Y en tanto los chinacos / ya cantan la victoria, / guardando tu memoria / sin miedo ni rencor. // Dicen mientras el viento / tu embarcación azota: / adiós, mamá Carlota, / adiós, mi tierno amor. [...]”.

Octavio Paz comenta en *El laberinto de la soledad*:

“la historia nos ayuda a comprender ciertos rasgos de nuestro carácter, a condición de que seamos capaces de aislarlos y denunciarlos previamente. Nosotros somos los únicos que podemos contestar a las preguntas que nos hacen la realidad y nuestro propio ser” (81).

La comprensión de la historia para la construcción de la identidad, me llevó a tres obras de teatro que tienen como esencia temática la caída del Imperio de Maximiliano y Carlota en México pero que van más allá de la mera visión objetiva de la historia porque pretenden ante todo reapropiarse de la memoria y dialogar con el pasado, buscando un sentido para la trayectoria político-social de México.

La diferencia entre ellas estriba en que pertenecen a momentos históricos y escénicos diversos, y por tanto, sus propuestas temáticas y su puesta en escena también difieren considerablemente.

1. *Corona de Sombra. Pieza antihistórica en tres actos y once escenas* de Rodolfo Usigli

Rodolfo Usigli publica esta obra en 1943 en *Cuadernos americanos* y forma parte de una trilogía con otras dos obras:

Corona de fuego de 1961, que trata la conquista de México y *Corona de luz* de 1969, sobre el milagro de la Virgen de Guadalupe.

Frank Dauster la califica como “drama de construcción impecable y de interés dramático y no sensacional.” (18).

Priscilla Meléndez (1990) cree que Usigli:

“quiere “crear un teatro nacional mexicano” y de “su consideración de estructuras mitológicas que alumbran el proceder psicológico del pueblo como colectividad y de los individuos que lo componen” como dimensión pedagógica del teatro”.

Según Ingrid Solana y David Alejandro Martínez (2016):

“Rodolfo Usigli escribe para emprender una revisión de la historia de México desde su peculiar concepción literaria: el drama antihistórico. La obra expone la trayectoria de Maximiliano y Carlota en el Segundo Imperio: su llegada a México, los conflictos del emperador con los grupos conservadores en el país y con Napoleón; su dilema moral ante Benito Juárez y el liberalismo mexicano; la ambición de Carlota por conservar el poder y su rendición ante la locura —motor de la acción dramática—.”

El título *Corona de sombra. Pieza antihistórica en tres actos y once escenas* es muy revelador y simbólico, ya que alude con el término “Corona de sombra” a la imagen del poder que se ciñe sobre dos figuras ensombrecidas, la de Carlota enloquecida por la ambición, y la de Maximiliano, cegado por el amor de Carlota. El subtítulo “Pieza antihistórica en tres actos” hace referencia al término “antihistórico” que Usigli utiliza en sus dramas históricos:

“si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe de regir es el de la imaginación, no la historia” (1947)

Algunos historiadores del teatro como Frank Dauster explican de esta manera el término:

“antihistórica” porque “busca la verdad y el significado del asunto no en términos de los escuetos hechos sino escudriñándolos desde su perspectiva del momento actual, de modo que lo mismo el pasado explica al presente como el presente al pasado” (19).

Aunque Rodolfo Usigli en otras obras como las del resto de la trilogía, o bien en “El gesticulador” quiera crear un teatro nacional que sepa dar una visión objetiva de la historia pero siguiendo su estudio y su reflexión personal sobre los sucesos acaecidos, sin embargo, no hay que olvidar que la imaginación es una pieza esencial en sus obras.

Numerosos críticos como Antony J. Robb, Layera o Peter Beardsell coinciden en que Usigli reinterpreta la historia desde el pasado para reconstruir el presente y por tanto, tendría una actitud posmoderna, ya que utiliza métodos de selección e interpretación de los contenidos históricos y postula una visión personal y mediatizada de la historia.

Max Aub (1974: 230) tras la publicación de la obra comenta:

“Rodolfo Usigli parece haber desechado a propósito —tan amigo, en su teatro anterior, de buscar cuadros únicos para las pinturas del carácter de su época— toda preocupación de efectos escénicos, cualquier busca de aplausos en levantados finales de acto; borra todo latiguillo teatral, tanto en la acción como en el diálogo: parece querer dejar a la sola fuerza del suceso el mantenimiento del interés en el espectador”.

La pieza fue estrenada en 1947 en el teatro Arbeu de la Ciudad de México con las actuaciones de Josette Simó y Alberto Galán, como protagonistas, y de Julio Villareal, José Baviera, Carlos

Riquelme, Francisco Jambrina, Jorge Martínez de Hoyos y Juan José Arreola con papeles secundarios.

Después del estreno, Aub sugiere que la obra no se pudo mantener por mucho tiempo en escena pues tuvo muchos gastos, dadas las dificultades técnicas para la escenografía mexicana de la época. También critica a los actores principales, Alberto Galán y Josette Simó, “a pesar de estar bien, no fueron nada excepcionales”, en contraste con los secundarios que estuvieron, “por lo general, en muy buenas manos”.(238–239).

Hubo una segunda puesta en escena llevada a cabo en 1951 por el director Seki Sano en el Palacio Nacional de Bellas Artes bajo la producción del Teatro de la Reforma. Los actores protagonistas fueron Carlos Bribiesca y Liliana Oppenheimer. El director considera que esta obra en todo el mundo es una tentación para un hombre de teatro y aunque él reinterpreta la obra pues elimina a muchos personajes secundarios, su deseo es que el público logre comprender la obra y que el espectador actual se acerque a la historia del Imperio de Maximiliano.

Pero la polémica en torno al valor histórico de la obra se genera nada más publicarla, cuando su amiga Marte R. Gómez (1947: 171–172) le escribe una carta publicada como apéndice a la edición del FCE, en la que felicita al autor pero también le señala los errores históricos en los que cae:

“Ha escrito usted una pieza de teatro bordando un tema histórico y no se siente obligado a subordinarse rigurosamente a la verdad histórica. Desde un punto de vista puramente teatral, está usted en lo justo. Sin embargo, con muy poco que matizara usted algunos de los parlamentos, su pieza podría ser historia pura”.

Usigli considera esta obra reflejo de una de sus obsesiones, desde 1927 desea teatralizar la historia de Carlota tras su muer-

te y admite que la historia de estos emperadores fue un tema que recordaba de su infancia por los relatos de su madre ("mujer sabiamente iletrada", también llamada Carlota), y que fascinaba a todos los mexicanos, que crearon un imaginario uniendo datos históricos y notas legendarias. Completa estas visiones con sus visitas al Museo de Historia en donde entró en contacto con las huellas del Segundo Imperio a través de los retratos, joyas, vajilla, vestidos.. Destaca algunas piezas teatrales como Juárez y Maximiliano, pieza teatral de un autor austriaco y judío, llamado Franz Werfel, estrenada en México en 1932 con una permanencia en cartel de seis meses. Añade las iniciativas nacionales, debidas a Granja Irigoyen, Julio Jiménez Rueda y Miguel Lira, que a su juicio no pudieron superar las dificultades de "un tema encadenado por innumerables grilletes históricos [...]"

En el prólogo a esta obra el autor continúa explicando la verdadera razón que le conduce a su escritura:

“Debo empezar por decir que la pieza que ofrezco ahora tiene un carácter decididamente antihistórico. Es hija de un impulso [...] Mi impulso obedeció quizá a una conciencia puramente poética de que, hasta ahora, las figuras de Maximiliano y Carlota han sido mucho peor tratadas, en general, por los dramaturgos, escritores y productores de cine mexicanos, que por los liberales y juaristas. Hay muchas cosas que poner en su punto, y la poesía es probablemente lo único que puede hacerlo.”

Usigli siempre ha deseado crear un teatro nacional que encuentre la verdad, escudriñando en el pasado para poder entender el presente y obviando los nacionalismos exacerbados y sin sentido crítico. Pero también quiere impartir justicia con respecto al tratamiento que se le ha dado a dos personajes históricos tan señalados como Carlota y Maximiliano.

Vicente Cervera (2010:139–140) considera a Rodolfo Usigli un dramaturgo conjetural, pues en su opinión:

“El hecho de que el propio autor calificara su famosa trilogía de Coronas (de sombra, de fuego y de luz) como piezas “antihistóricas” corroboraría este primer aserto, al proponer de manera clara y decidida el supuesto fundamental de la reconstrucción poética de los sucesos, por encima de cualquier función meramente “historicista” o recuperadora de los sucesos nacionales”

Y define la conjetura:

“Conjeturar implica conferir un sentido hipotético, que es escogido como el más apropiado para desenmarañar un problema, o un tejido de sucesos no reglados por la lógica del pensamiento. En el caso de Usigli, la génesis de su conjetura parte de un conocimiento profundo de los hechos históricos y del deseo artístico de proporcionarles una razón de ser, a pesar de su aparente insensatez, extrañeza, inconexión o impenetrabilidad consciente. En este orden de cosas, no resulta casual atraer la voz del creador del epíteto “conjetural” aplicado a la obra de arte como visión compacta y plena de sentido de una realidad en principio indescifrable o, cuando menos, azarosa.”

Usigli restaura la memoria en la ficción y por ello, humaniza sus personajes, haciendo partícipe al espectador de la tragedia de Carlota, anciana y al borde la locura, que recuerda su juventud y el inicio de su aventura en México con Maximiliano.

Se la describe como una mujer estricta y racional, presa de la ambición frente a su marido sensible, tímido y algo pusilánime. Junto al interés de la trama amorosa entre los dos protagonistas, resalta el personaje de Erasmo Ramírez, un historiador que busca la verdad y que encarna el sentimiento del pueblo mexicano.

Según José Ramón Alcántara Mejía Rodolfo Usigli fue el primer dramaturgo mexicano que creó historiadores como personajes:

“Erasmus Ramírez, de Corona de sombra, personifica la imagen y el concepto del historiador tradicional del siglo XIX. La máscara zapoteca que lleva se asocia con la figura y leyenda de Benito Juárez, una asociación muy positiva para la historia. Tiene intenciones dignas y una perspectiva honrada. Corona de sombra representa la historia del modo tradicional, como objetiva, consistente, persistente, útil, iluminadora y de alguna manera hasta misericordiosa. Muestra al historiador como un sacerdote omnisciente de la verdad”.

El historiador Erasmus Ramírez parece representar en la obra un cierto alter ego de Usigli, podemos hacer suyas la palabra del personaje:

Busco la verdad, para decirla al mundo entero. Busco la verdad sobre Carlota... La historia no odia, amigo; la historia ya ni siquiera juzga. La historia explica”. (Usigli, 1983: 38-39)

Al personaje de Erasmus también se le relaciona con la mirada de México, con la verdad de los mexicanos.

A Carlota se la presenta como una mujer anciana, enajenada que contrasta con la joven Carlota, protagonista de “un cuento de hadas”:

“por eso lo creía posible, Max. Por increíble por maravilloso. ¿No hablabas de un viaje por oriente? ¿Crees que podría ser más maravilloso que un imperio? Además, es el destino, ni tú ni yo lo buscamos. Los mexicanos vinieron solos, cayeron de las nubes. Es algo más maravilloso que el reinado de Victoria; es el único cuento de hadas de este siglo. Conquistar, gobernar una tierra nueva, un imperio d oro y plata.”(48)

Otro de los aspectos que destaca la obra es el amor de Maximiliano por Carlota, pero sobre todo el que siente por México:

“MAXIMILIANO– “Todo puedo hacerlo yo”. ¿Qué podría hacer yo sin ti, que eres mi voluntad y mi sangre y mi fuerza?”(49–50)

MAXIMILIANO–“Pero ahora sé que el hombre debe regresar siempre a la tierra, y sé que es dulce morir por México porque en una tierra como la de México ninguna sangre es estéril. Te escribo sólo para decirte esto, y para decirte que cuides de tu muerte como yo he procurado cuidar de la mía, para que tu muerte sea la cima de tu amor y la coronación de tu vida”(124)

Erasmus convertido en portavoz del pueblo mexicano reivindica la figura de Maximiliano:

ERASMO– Señora, he tardado en ver las cosas, pero al fin las veo como soy. Decid a Maximiliano de Hasburgo 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. Han caído gobiernos desde entonces, señora, y hemos hecho una revolución que aún no termina. Pero también la revolución acabará un día, cuando los mexicanos comprendan lo que significa la muerte de Maximiliano. (130)

Rodolfo Usigli reescribe la historia de Maximiliano y Carlota con una intención didáctica y reflexiva, propia del estilo del dramaturgo, perteneciente al Realismo. Como en otras obras suyas, Usigli indaga en la historia de su país rescatando biografías de los protagonistas, recuperando testimonios diversos y deconstruyendo mitos. Algunos estudiosos de la obra como Kelly Dunn (1997) y Robb (2003) creen que Usigli cuestiona los textos oficiales de la historia para abrir el pensamiento de los lectores. Usigli reescribe la historia pero no hay que olvidar que lo ficcional invade los episodios históricos sin desvirtuar la verdad. Reconstruye el perfil psicológico de Maximiliano y Carlota, desmintiendo el

carácter de traidor de Maximiliano y la ambición desmesurada de Carlota. Usigli desentraña el misterio y aprovecha el lado dramático de la historia de Carlota y Maximiliano creando una historia de amor ficticia que nos envuelve en una atmósfera fruto de la memoria. Su veracidad es tal que el mismo Usigli se convierte en un personaje dramatizado de la novela *Noticias del Imperio de Fernando del Paso*.

2. *Don Juan en Chapultepec* de Vicente Leñero. (1997)

Vicente Leñero estrena esta obra en 1997 en el teatro del Granero en la Ciudad de México y dirigida por Iona Weissberg. Se publica en *Dramaturgia terminal*, México, Colibrí, 2000, 120 p. (Arco Iris). Contiene: “Don Juan en Chapultepec”, “Avaricia”, “Todos somos Marcos”, “Hace ya tanto tiempo”

En 1982, había publicado su *Teatro completo* y había decidido clasificar sus obras en: “documentales”, “derivadas” y “originales”. Las “documentales”, se correspondían con la tendencia del “teatro documental”, pues solían ser obras basadas en documentos escritos no literarios: la historia, el reportaje, el testimonio.

Por otra parte, críticos como Lola Proaño y Gustavo Geirola consideraban que:

“Leñero nunca había sido un activista político, pero su posición como escritor frente al mundo había sido la de dar testimonio de la realidad. De tal manera que su obra como periodista, narrador o dramaturgo se caracterizaba por lo que muchos han denominado de denuncia social y política.”

La obra que ahora nos ocupa dista de ser exactamente teatro documento, se trata de una obra ficcional que se basa en un testimonio histórico— la relación que establece José Zorrilla cuando vivió en América con el emperador Maximiliano y su esposa Carlota—, relación de amistad, admiración y de carácter casi comercial.

Victor Hugo Rascón Banda comenta la anécdota que pudo dar lugar a la obra:

“Quiero un teatro nacional, cuenta José Zorrilla que Maximiliano le solicitó en Chapultepec, y que él le respondió: “En México, Señor, no falta ingenio, protección hasta hoy es lo que falta, con generoso aliento, impulso dadle, procuradle espacio, que él volará, Señor, si le dais viento”

Esta historia real acaba convirtiéndose en una ficción frívola y romántica, en la que el dramaturgo español flirtea y se enamora de la díscola emperatriz Carlota. A su vez una segunda ficción con tintes metateatrales recorre el drama: Zorrilla va desmontando su “fallida” escritura de Don Juan Tenorio a lo largo de la obra.

El humor y el carácter festivo recorren la obra de principio a fin, y la puesta en escena parece tener un buen resultado, a pesar de las discrepancias entre el autor y la directora de la obra:

En [la] puesta en escena de Don Juan en Chapultepec, [la directora] Iona Weissberg quería, a fuerza, que una de las escenas ocurriera en la tina con Carlota bañándose. Le dije que los diálogos que yo escribí están en otra situación. Imagínate a José Zorrilla frente a Carlota, ella en la tina. Hablarían de otra forma, de otra manera que yo no escribí. Eso a mí me ha decepcionado muchísimo y me ha hecho sentir que el lenguaje del director y del dramaturgo es muy difícil de empatar. No se logra empatar. Yo pienso que hay mejores dramaturgos que directores, son mejores los dramaturgos, hay más incluso. Pero los directores siguen dominando la escena mexicana”.

La representación parece acertada según la crítica:

“Iona Weissberg realiza un trabajo fino, no enmienda la plana al autor, sino que comparte su búsqueda y lleva a sus últimas consecuencias las propuesta dramática, resolviendo

ingeniosa y sabiamente las dificultades de tiempos y espacios, sin descuidar el difícil ritmo, ni la sutil ironía, ni el arriesgado juego teatral.

Para eso contó con la excelente colaboración de María Figueroa, Tolita Figueroa y Gabriel Pascal en el vestuario, la escenografía y la iluminación, y con la participación de tres talentosos actores Damián Alcázar, excelente como Zorrilla, Eugenia Leñero en el trabajo más complejo y difícil que le hayamos visto, y Mauricio García Lozano, una grata y sorprendente revelación” (Victor Hugo Gascón Banda, 1997).

El título de la obra ya nos revela el asunto de la misma, “Don Juan en Chapultepec”, la presencia de Don Juan, personaje de ficción de Zorrilla, durante su estancia en la ciudad de México, en los jardines de Chapultepec. La obra está enmarcada por un título alejado de la realidad pero muy significativo ya que entremezcla ficción y realidad. Por otra parte, la advertencia de la obra, nos hace sospechar de su estilo lúdico y también de que se trata de un teatro con elementos del teatro documento, puesto que el autor afirma utilizar material histórico que pertenece al testimonio de Zorrilla (parte del texto pertenece a sus memorias), el ensayo de Aniano Peña sobre el autor (que supone un testimonio de autoridad) y por último, datos sobre la biografía de Carlota y Maximiliano, que están contenidos en la novela de Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*(que sería otro testimonio entre la historia y la ficción):

“ADVERTENCIA A LECTORES Y ESPECTADORES:
ESTA PIEZA, CON PERSONAJES HISTÓRICOS, ES UNA OBRA DE FICCIÓN. LA VIDA Y LAS SITUACIONES ÍNTIMAS ES PURA FANTASÍA, PERO LA VIDA PÚBLICA HA TRATADO DE AJUSTARSE A FUENTES DOCUMENTALES. LOS DATOS INVOLUCRADOS EN LAS CONVERSACIONES ENTRE MAXIMILIANO Y JOSÉ ZORRILLA DERIVAN SOBRE TODO, EN LO

RELACIONADO A LA AUTOCRÍTICA DE ZORRILLA SOBRE SU DON JUAN TENORIO Y A LAS ACTIVIDADES DEL MISMO ZORRILLA DURANTE EL IMPERIO DE MAXIMILIANO, DE LAS MEMORIAS DEL POETA PUBLICADAS BAJO EL TÍTULO DE RECUERDOS DEL TIEMPO VIEJO (MADRID, TIPOGRAFIA GUTENBERG, 1882, TOMOS 1 Y 2). TAMBIÉN SE TOMARON DATOS DE OTROS LIBROS: DEL ACUCIOSO ENSAYO DE ANIANO PEÑA SOBRE ZORRILLA Y SU OBRA, QUE PRECEDE A LA EDICIÓN DE DON JUAN TENORIO (EDICIONES CÁTEDRA, LETRAS HISPÁNICAS. MADRID, 1985). LOS FRAGMENTOS DEL DON JUAN..., PROFERIDOS POR LOS PERSONAJES, PROVIENEN DE ESTA MISMA EDICIÓN QUE RESPETA EL ORIGINAL DE ZORRILLA. DEL LIBRO EL EMPERADOR Y EL POETA DE ARMANDO DE MARÍA Y CAMPOS (COLECCIÓN TEMAS TEATRALES. MÉXICO, 1956.), DE LA NOVELA DE FERNANDO DEL PASO NOTICIAS DEL IMPERIO (EDITORIAL DIANA, MÉXICO, 1987) QUE A LA RECONSTRUCCIÓN DEL EPISODIO TRÁGICO AÑADE UN ABUNDANTE MATERIAL RECOGIDO DE LOS HECHOS Y LAS ESPECULACIONES CONSIGNADAS POR LOS PRINCIPALES BIÓGRAFOS DE MAXIMILIANO Y CARLOTA.”

La obra da comienzo con la imagen de Zorrilla escribiendo su Don Juan Tenorio en Sevilla y termina con su visita a Doña Carlota escribiendo una carta de despedida bajo la algarabía de los juaristas. Sin duda llama la atención la historia de amor pasional entre Zorrilla y Carlota, en la que se produce la trasposición del texto de Don Juan, despojados de sus propias palabras, los personajes utilizan siempre los versos de Don Juan en un ejercicio metateatral entre el juego y la tragedia:

CARLOTA: ¡Don Juan de mi corazón! Zorrilla se molesta de súbito.

Carlota no parece advertirlo.

CARLOTA: (Con gracia) No, don Juan, en poder mío resistirte ya no está: yo voy a ti, como va sorbido al mar ese río. Tu presencia me enajena, tus palabras me alucinan, y tus ojos me fascinan y tu aliento me envenena. ¡Don Juan!, ¡don Juan!, yo lo imploro de tu Hidalgo compasión: o arráncame el corazón, o ámame, porque te adoro. La molestia de Zorrilla sube de punto. Grita.

ZORRILLA: ¡Ya basta! Zorrilla se retira unos pasos. Carlota va hacia él.

CARLOTA: Qué pasa. ¿Te enojaste?

ZORRILLA: No juegues conmigo.

CARLOTA: ¿No te gustan mis besos?

ZORRILLA: No me gustan tus palabras.

CARLOTA: ¿Te hicieron daño mis labios? ¿Te lastimó mi lengua? Carlota mira a Zorrilla haciendo un mohín juguetón, de chiquilla enamorada. Le sonrío. La sonrisa de Carlota termina venciendo a Zorrilla que sonrío también, por fin. Se toman de las manos con los brazos extendidos.

ZORRILLA: ¿Qué voy hacer contigo, chiquilla?.. ¿Qué voy a hacer? CARLOTA: Querirme. Llevarme a pasear.

ZORRILLA: Y en dónde quieres pasear si vives encarcelada.

CARLOTA: En mi jardín. Todo Chapultepec es mi jardín, ¿sabías eso?

ZORRILLA: ¿Todo Chapultepec?

CARLOTA: Sí. Pero te lo regalo si quieres... ¿Quieres que te lo regale? Porque ahora mismo subo y dicto un decreto: “A partir del día de hoy, a tantos de tantos, y por orden de María Carlota Amelia Victoria Clementina, emperatriz de México y América, el bosque de Chapultepec pasa a ser propiedad del excelentísimo señor don Juan Tenorio”.

ZORRILLA: Otra vuelta con eso, ¿que no entiendes? (717)

En esta obra Carlota se muestra como una mujer joven, alegre y jovial, que parece jugar con el ya maduro y enamorado Zorrilla. No obstante, ya empieza a hacer conjeturas con su situación futura: la corte critica su moral distraída y dudan de su razón, dicen que está “chiflis”.

ZORRILLA: ¿Y qué querías? ¿Que te metiera una mano en el escote o que te agarrara una nalga delante de todos?

CARLOTA: No hubiera estado mal. (Ríe) ¿Te imaginas?

ZORRILLA: Estás loca, Carlota... completamente loca.

CARLOTA: No eres el primero que me lo dice. En Chapultepec es el chismerío de todo mundo. Piensan que no me he dado cuenta, pero hasta Matilde, mi nueva dama de compañía, porque a la otra la corrí, era una estúpida, se calzaba mis zapatos y se sonaba con mis pañuelos, hazme favor... Pues hasta Matilde le dijo a Esperanza Calderón que yo estaba medio chiflis (Hace girar su dedo sobre la sien).

ZORRILLA: ¿Chiflis?.. ¿De dónde sacaste esa palabra?

CARLOTA: La dice Esperanza Calderón. Debe ser mexicanismo... Quiere decir chiflada, pirada, loca de remate... Que así estoy yo. Eso murmuran. (717–718)

La descripción que se ofrece de Maximiliano dista mucho de otras versiones. Este personaje es retratado por Carlota como un ser pusilánime, falta de fuerza y carácter:

CARLOTA: Las cosas van mal, muy mal. Cada vez peor. Napoleón se ha portado como un cerdo y el maldito de Bazaine es un traidor... Max no sabe conciliar, no puede imponerse. Piensa que un milagro va a salvar al imperio, y al imperio ya no lo salva ni Dios. (720)

La relación entre Carlota y Maximiliano no se idealiza, se acerca mucho más a la historia real:

CARLOTA: Nada. Aunque no sé... a lo mejor. En la Corte se sabe todo. A veces tarde, pero se termina sabiendo... Fíjate: yo fui la última en enterarme, pero me enteré al fin de cuentas, de la tal Conchita Leguísano.

ZORRILLA: ¿Quién es?

CARLOTA: ¿Nunca has oído de ella?.. Uy, pues estás peor que yo. Es la amante que tiene Max en Acapatzingo.

ZORRILLA: ¿El emperador tiene una amante? ¿Estás segura?

CARLOTA: Totalmente segura, no. Pero debe ser cierto... Anda buscando desesperadamente el hijo que yo no puedo darle. Y mira que he hecho hasta lo imposible, tú lo sabes. ¿Te conté de la herbolaria?

ZORRILLA: Cuál herbolaria.

CARLOTA: Una bruja que me recomendaron. Fui a verla a escondidas, una tarde, con Esperanza Calderón, y me dio unas setas que se llaman teoxihuitl, que quiere decir “carne de los dioses”, remedio infalible a la esterilidad, me dijo. Pero luego a Esperanza Calderón le contaron que ese teoxihuitl, o como se diga, es peligroso, puede producir enajenaciones mentales.” (719)

Por otra parte, está la relación de amistad y profesional entre Zorrilla y Maximiliano al que este último quiere hacer director del Teatro Nacional:

ZORRILLA: Me sorprende muchísimo, su majestad.

MAXIMILIANO: El imperio necesita imprimir un fuerte impulso al teatro de este país, señor Zorrilla. A sus actores, a sus poetas dramáticos...

ZORRILLA: Perdón si lo desengaño, pero la mayoría de los actores y de los poetas dramáticos mexicanos son... ¿cómo decirlo?.. medianos, su majestad. Mediocres.

MAXIMILIANO: Me han dicho que hay talentos.

ZORRILLA: Los mejorcitos son juaristas: Guillermo Prieto, Altamirano, Mateos, Riva Palacio... No brillan fuera

de círculos estrechos y están en el bando contrario, que es lo peor.

MAXIMILIANO: Con mayor razón entonces, señor Zorrilla. Con un colmado presupuesto y la dirección del mejor poeta de habla castellana, el Teatro Nacional podría generar un movimiento de nuevos autores y nuevos actores que vinculen nuestra causa, la causa noble del imperio, con las causas populares. Para eso estamos aquí. Para demostrar al pueblo de México lo que valoramos y defendemos su idiosincrasia nacional.

ZORRILLA: No parece fácil.

MAXIMILIANO: Le pido su ayuda, señor Zorrilla.

Las palabras de Zorrilla están llenas de ironía y comenta como el mejor elenco de actores y poetas dramáticos está entre los juaristas.

El final de la obra no podría ser menos, nos encontramos con un Zorrilla que se ha convertido definitivamente en Don Juan, al buscar a doña Carlota para comunicarle que se ha casado con otra. La conjetura se instala en el escenario y Carlota acaba de nuevo cegada por la locura ante la muerte de su esposo pero tras una vuelta de tuerca, la obra culmina con un final insospechado que puede tener una cierta base real, cuando Carlota comunica su maternidad a Zorrilla:

CARLOTA: Me trajeron a Bouchout... Se está bien aquí.

ZORRILLA: Eso veo. Amplios jardines, muchas flores... Zorrilla le tiende la carta. Carlota la toma, pero no la despliega. Es una carta de José Zorrilla.

CARLOTA: ¿Para decirme que mataron a Max? No hace falta. Ya lo sé.

ZORRILLA: Para informarle que contraje matrimonio, por segunda vez. En Madrid. CARLOTA: ¿En verdad? ¿Es cierto eso?... ¿Cómo se llama la afortunada?

ZORRILLA: Se llama Juana.

CARLOTA: ¿Juana?.. Claro, así debería ser. Una Juana para don Juan.

ZORRILLA: Juana Pacheco, la niña de mármol. Un silencio. Carlota mueve la carta entre sus manos, sin desplegarla. Espero que se tome la molestia de leerla, señora. Es en verso y dice otras cosas... sobre un atardecer en Chapultepec. Zorrilla hace una reverencia, como para retirarse.

CARLOTA: No se vaya todavía, por favor. Yo también tengo algo que informarle... Cuando salí de México rumbo a Europa, en el barco, iba yo embarazada... Poco tiempo después di a luz a un niño, en el gartenhaus de Miramar. Lo bautizaron con el nombre de Maxime... Casi nadie sabe de esto, pero el doctor Laussédac, que me atendió en el parto, puede dar fe.

Silencio. Zorrilla se ha quedado de una pieza. No sabe qué decir, qué preguntar. Ahora sí puede retirarse, señor Zorrilla. Nervioso, Zorrilla duda. Por fin sale. Carlota queda a solas. Avanza luego, lentamente, a donde se encuentra tendido el cuerpo de Maximiliano. Se desprende de la capa negra que lleva a las espaldas y se inclina para cubrir con ella el cadáver del emperador.”(730)

Leñero ha desplegado todo su ingenio construyendo un artefacto documental y metateatral muy cercano a los juegos barrocos. El autor levanta sobre las intrahistorias de los personajes con base documental todo un edificio ficcional que pretende desmitificar a Maximiliano y Carlota, humanizándoles y a la vez mostrando todo el entramado histórico. El humor y en concreto la ironía se convierten en los mecanismos que tiene Leñero para construir un teatro documental que reescribe de nuevo la historia, desmitificando el pasado.

3. Adiós, mamá Carlota de Homero Aridjis

Adiós, mamá Carlota se publica en 1983 en el nº 3 de la revista *México en el aire* y se estrena en el mismo año. Pertenece

a una colección de 6 obras bajo el epígrafe de “Gran teatro del fin del mundo”. En un mundo destruido bien por la guerra o la discordia, sólo queda el mundo como teatro y unos comediantes que han sobrevivido a la hecatombe y quieren representar por última vez unos cuantos episodios “escogidos al azar de su propia memoria”. Y así nos dice el autor:

“...si los hombres son aún mis hermanos en la pena y la ruina del jardín devastado, quiero que representemos una última vez con amor y fervor en el gran teatro del mundo” (Aridjis, 1989:8).

En este gran teatro:

“la fantasía ha modificado el pasado, el pasado ha irrumpido en el presente, el futuro está aquí, el orden es arbitrario. Destruída la realidad, sólo nos queda el sueño”.(7-8)

Aridjis fue uno de los fundadores del «Grupo de los Cien», una asociación de intelectuales y artistas mexicanos para la defensa del medio ambiente (Flores: 53) y de los indígenas, que considera un factor crucial la preservación de la naturaleza. Su militancia política en la ecología le lleva a construir un universo propio, que en 1975 materializa en *Quemar las naves*, en su poema «Profecía del hombre», Aridjis describe el paisaje apocalíptico que queda tras la destrucción del medio ambiente:

“Las nubes colgaron como hollejos / los ríos se estancaron muertos / se extinguieron las aves y los peces / en las montañas se secaron los árboles / la última ballena se hundió / en las aguas como una catedral / el elefante sucumbió / en el zoológico de una ciudad sin aire / el sol pareció una yema arrojada en el lodo / los hombres se enmascaren / sin noche y sin día / caminaron solitarios por el jardín negro”

Así en *Gran teatro del mundo* se respira ya desde ese prólogo una atmósfera de desolación. “Adiós, mamá Carlota” es la segunda obra de esta colección, en la que sólo parece quedar un sueño impregnado de pesadilla y de una atmósfera fantasmagórica. Como dice el autor en la introducción de estas obras, para caracterizar los episodios históricos, recurre a memorias, relaciones, cartas y otros documentos de la época. De nuevo nos encontramos con un teatro documento, pues los documentos reales toman protagonismo para introducirlos en la trama y además, construye una ficción que utiliza procedimientos del estilo gótico y la ciencia-ficción.

Homero Aridjis al igual que Rodolfo Usigli y Vicente Leñero considera imprescindible revisar el pasado para construir el presente. La historia es para Aridjis “una pesadilla de la cual no puede despertarse” (Zanetti: 945). La historia no puede borrarse y sus huellas van forjando el futuro, por eso Aridjis mantiene el espíritu didáctico de Usigli, quiere mostrar la decadencia de un Imperio forjado en la injusticia y la arrogancia europea. Para ello construye un universo ficcional, valiéndose de la estructura y el estilo barrocos del auto-sacramental del XVII, una fábula apocalíptica. El espacio desde el principio es irreal y recuerda a los escenarios de la literatura fantástica y en concreto de la ciencia-ficción:

“Arquitectura espectral. Se ven en la Plaza Mayor edificios hincados sobre sus sombras; ventanas que se han venido abajo, se abren hacia la noche, hacia ninguna parte. Estilos de Austria, Francia y México mezclan sus periodos [...]. [...] A la derecha, delante del Palacio Imperial, está una estatua ecuestre de latón dorado de Maximiliano de Habsburgo [...]. La anonadación, la destitución dan al momento su tono gris, su aura fantasmagórica”.

Thomas Stauder considera la “Fonda del conejo Blanco”, un espacio plagado de simbolismo, en el que ya aparecen los indicios de una atmósfera de decadencia y destrucción:

“Se nota que se trata de un escenario de otra naturaleza, cuando aparecen los «platos con pedazos de puerco, de pollo y pescado carbonizados», seguidos de «cajas y frascos desfondados, rotos» (143). Este extraño entorno es una primera señal de la atmósfera que reina en el Gran teatro del fin del mundo; este mundo devastado lleva las huellas de una inmensa catástrofe. Aunque existan reminiscencias de la Apocalipsis bíblica en el ciclo dramático de Aridjis, teniendo en cuenta su biografía parece más plausible pensar en una catástrofe del medio ambiente, que ha destruido toda la vida sobre el planeta”.

Por este espacio de desolación desfilan cadáveres, muertos vivientes, espectros que construyen una atmósfera fantasmagórica, decadente, seres de la oscuridad que deambulan y conforman el universo de pesadilla en el que el autor nos introduce. Esos muertos que están entre los vivos representan según Thomas Stauder la carga del pasado sobre el tiempo presente. Entre estos personajes se encuentran Carlota y Maximiliano, Napoleón III y su esposa Eugenia de Montijo. Aridjis ve a estos personajes como verdaderos antihéroes, ha perdido su confianza en ellos, a Carlota se la sigue retratando como una mujer vanidosa, caprichosa y sin sensibilidad hacia los indígenas. Recalca su supuesta locura, pues pide alimentos especiales pues teme ser envenenada. Su descripción nos hace ver la imagen viva de un cadáver:

“A la Fonda del Conejo Blanco llega una mujer alta y delgada [...]. Muy pálida, tiene los ojos hundidos, la mirada errante, la boca más pequeña que los ojos, ojeras negras. Febrilmente voltea, como perseguida por alguien o por algo que sólo ella ve. [...] Es Carlota, Emperatriz de México”.

Su marido Maximiliano también aparece con la imagen de un cadáver: “Su rostro es una calavera: «el hueco de su nariz, la blancura ósea de su cara” (147).

El aspecto más importante de la obra de Aridjis es la desmitificación de los personajes de Carlota y Maximiliano. Se hace hincapié en la ambición desmesurada de Carlota, en su locura compulsiva, en la ingenuidad y desamparo de Maximiliano, pero sobre todo, hay una crítica directa a la injusticia social que trae consigo la política imperial:

(Dos léperos entran tras de una Dama de Honor de la Emperatriz y de un sirviente de las comidas del Palacio Imperial de Tercera Clase. Este último viste librea negra, calzón corto de terciopelo verde, medias blancas. Por el otro lado de la plaza se acercan tres léperos con palos y palas. Hurgan en el suelo, picotean los muros en busca de monedas y comida. El fango, la mugre, se han pegado a sus ropas, a su cara. [...]).

Relacionado con la desmitificación del héroe hay otro elemento muy importante en la obra la utilización del humor grotesco. Para mostrar esa desentegración del imperio, esa apocalipsis de un mundo que fenece, oscuro y olvidado, Aridjis apuesta por la crueldad, la desmitificación de la muerte, y la desmembración del cuerpo. Así el cuerpo de Maximiliano una vez ejecutado es dividido y mancillado sin ningún escrúpulo. Su embalsamamiento resulta una mutilación, se le añaden ojos que no son suyos y no se protege al cadáver de la putrefacción. El cuerpo desintegrado de Maximiliano parece representar ese imperio fulminado por los nuevos tiempos.

Aridjis concluye su fábula con un final que induce a la reflexión:

MAXIMILIANO. Vivir la vida con la sabiduría de un muerto, ésa debería ser la ambición de todo hombre (204).

MAXIMILIANO. Pero no aprendemos de la experiencia y a través de la historia seguimos matándonos unos a otros (204)39.

Como hemos podido comprobar mediante el acercamiento a estas obras escritas por tres dramaturgos mexicanos del siglo XX sobre el Imperio de Maximiliano y Carlota, la historia se erige en protagonista indiscutible del teatro mexicano contemporáneo. Tanto Usigli como Leñero o Aridjis comparten su vocación por rescatar la memoria, indagar en la historia y desdibujar los límites con la ficción. Pero su verdadero objetivo es la reapropiación de la memoria, construir un futuro, gracias a la reconstrucción del pasado y la reflexión sobre el presente.

Bibliografía

- Aridjis, Homero (1989). *Gran teatro del fin del mundo*. México, Joaquín Mortiz.
- Aub, Max (1974). *Ensayos mexicanos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Dirección General de Publicaciones, 230.
- Cervera, Vicente. (2010). “El teatro conjetural de Roberto Usigli” <http://www.raco.cat/index.php/arrabal/article/viewFile/229333/327872>
- Compton, Timothy. (2004). Historia e historiadores en el teatro mexicano” en: *Revista de la Universidad de México*, n° 5.
- Dauster, Frank (1983) “Prólogo”, en Usigli, Rodolfo; Miguel Ángel Giella y Peter Roster (eds.). (1983). *Corona de sombra. Nueve dramaturgos hispanoamericanos: antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*. Ottawa: Girol.
- Dunn, Kelly. (1997). “Noticias del imperio y Corona de sombra: dos visiones distintas”. *Cincinatti Romance Review*. 16: 74–83.
- Gómez, Marte R. (1947) “Una carta crítica“, en Rodolfo Usigli, *Corona de sombra. Pieza antihistórica en tres actos*. Prólogo de Rodolfo Usigli. Carta comentario de Marte R. Gómez. Conversación con George Bernard Shaw. México: Cuadernos Americanos, 171– 179.
- Iglor Susanne y Roland Spiller, *Más nuevas del imperio. Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México* (2001), Iberoamericana Vervuert.

- Layera, Ramón. (1985.) “Mecanismos de fabulación y mitificación de la historia en las Comedias impolíticas y las Coronas de Rodolfo Usigli”. *Latin American Theater Review*. 18 (2): 49–55.
- Leñero, Vicente. (1996). “Don Juan en Chapultepec” en <http://inteatro.gov.ar/editorial/librosPDF/Antologia-teatro-latinoamericano-II.pdf>.
- Meléndez, Priscilla. (1990). “La antihistoria y la metaficción en Corona de sombra de Rodolfo Usigli.” *Torre*. 4 (13): 49–69.
- Perinelli, Roberto (2004). “Rodolfo Usigli y "Corona de sombra", un cuento de hadas del siglo romántico”. *Sincronía*.
- Robb, Anthony J (2003). “La metaficción historiográfica en Corona de Sombra de Rodolfo Usigli: Un cotejo de los hechos durante el reino de Maximiliano en México”. *Filología y Lingüística XXIX* (1): 129–145.
- Stauder, Thomas. (2014) “Adiós, mamá Carlota” de Homero Aridjis: una visión apocalíptica de la historia mexicana” Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Usigli, Rodolfo; Miguel Ángel Giella y Peter Roster (eds.). (1997). *Corona de sombra. Nueve dramaturgos hispanoamericanos: antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*. Ottawa: Girol.
- Usigli, Rodolfo. (1979). *Teatro completo*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas).
- Valadés, José. (1976). *Maximiliano y Carlota en México: historia del segundo imperio*. México: Diana.