

## LA METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA EN *CORONA DE SOMBRA DE RODOLFO USIGLI*: UN COTEJO DE LOS ‘HECHOS’ DURANTE EL REINO DE MAXIMILIANO EN MÉXICO

*Anthony J. Robb*

### RESUMEN

En este trabajo, el autor examina los hechos históricos tratados e interpretados por el dramaturgo y cómo estos se comparan con la versión “oficial”. En específico, se analiza el papel de la Historia oficial y la memoria como instrumento historiográfico posmoderno.

### ABSTRACT

The author examines in this study the historical facts chosen and interpreted by the dramatist, and how these compare with the “official” version. Specifically, the role of official History and memory as a historiographic instrument in postmodernity is analyzed.

En este trabajo, se explorará la obra *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli desde una perspectiva historiográfica y metafictiva. Este enfoque en particular trasciende toda posibilidad de eludir las muy implicadas cuestiones de “memoria” y su papel en la historia como manifestación posmoderna. Usigli opta por interpretar la historia<sup>1</sup> y *re*-escribirla. Esta re-escritura de los sucesos durante el Segundo Imperio en México<sup>2</sup> del emperador Maximiliano y su esposa, la emperatriz Carlota, requiere diversos escrutinios.

Primero, es imprescindible definir el concepto de Historia en el contexto posmoderno y diferenciarlo de “memoria.” La postura posmoderna ante las representaciones narrativas del pasado y la búsqueda de re-presentar ese pasado recibirán un análisis en este trabajo. Después se examinarán los hechos históricos, los cuales Usigli interpreta y *re*-escribe como “antihistoria”. Para tal fin, se encauzarán dos perspectivas: en primer lugar, la de describir historiográficamente los personajes/personas de Maximiliano y Carlota y, en segundo lugar, hacer un cotejo de los siguientes acontecimientos históricos: la convención de Miramar, el papel de Napoleón III y el apoyo francés y austríaco, el plebiscito mexicano para traer al Emperador, el Concordato y el Vaticano, la rama de olivo que Maximiliano extiende a Benito Juárez, la influencia del Padre Fischer en el gobierno del Emperador, las entrevistas de Carlota con Napoleón y Eugenia en St. Cloud y, finalmente, la entrevista de Carlota con el papa Pío IX en 1866. Del personaje histórico y literario de Maximiliano, analizaré su papel como “príncipe cristiano” y humanista. Sólo

así se podrá llegar a entender la justicia poética que le hace Usigli. De Carlota, examinaré su ambición, el rasgo más crítico y fundamental de su personalidad que desempeña un papel tanto histórico como estructural. En resumen, propongo no sólo cotejar los hechos históricos con la historiografía metaficticia de Usigli, sino fijar la obra en el marco posmoderno.

Para poder entender las ramificaciones de *CS*<sup>3</sup>, es necesario explorar el papel de la memoria en la historia y la relación directa con la interpretación histórica.

En su artículo “Memory and Time”, François Hartog escribe que la memoria se está volviendo una parte de lo que compone la Historia: ahora hay una historia de la memoria (15). La memoria es, hasta cierto punto, la piedra angular de la escritura histórica. Mirar acontecimientos históricos de forma diacrónica ofrece ventajas que tal vez nunca saldrían a la luz si se escriben sincrónicamente. De hecho, en la introducción de su libro sobre Maximiliano y Carlota, Sara Young Stevenson comenta acerca de las fuentes coetáneas a la historia y opina que estas fuentes muchas veces suelen proporcionar a las personas una nueva dirección sin tener que buscarla; inclusive el éxito o fracaso de un individuo se puede reconocer como un posible resultado de sus propias limitaciones, ignorancia o condiciones especiales que dictaminaban las circunstancias en aquella época. En este aspecto yace la importancia de “recuerdos privados”, según la identifica Young (xii). Al ver los defectos de la historia sincrónica, Young opta por escribir sobre los conocidos hechos de forma diacrónica basándose en la memoria. Al hablar de recuerdos, comenta que “todos han sido guardados en mi mente, enterrados entre la ceniza del pasado al igual que la vida de antaño” (xiii). La perspectiva de Young, que vivió en México y formó parte del séquito real, se basa en la memoria. Ella escribe su libro treinta años después de los hechos.

Para historiadores de hoy día, se consideraría a Young como fuente histórica sincrónica, irónicamente lo que ella misma creía que no era. Así que la memoria constituye una herramienta imprescindible para la reconstrucción del pasado. En su artículo sobre *CS* y la anti-historia y metaficción, Priscila Meléndez comenta que

La memoria –uno de los recursos básicos de la escritura histórica– es por sí misma una compleja estructura de pensamiento que tiene la doble capacidad tanto de reconstruir el pasado y convertirlo en presente, como de distorsionarlo y crear una nueva realidad (o ficción) que lo distancia del suceso factual (57).

Asimismo, León Wieseltier, en su artículo periodístico titulado “After Memory” equipara el acto de recordar con el acto de interpretar. Thomas Benjamin, en su libro sobre la Revolución Mexicana, expande el concepto al aludir a dos tipos de memoria según el planteamiento de Maurice Halbwachs, la colectiva y la individual. Del mismo modo, distingue entre la memoria colectiva como un mero constructo social y la historia escrita como conocimiento objetivo. Con clara injundia posmoderna, Benjamin opina que la distinción hoy día no tiene bases y explica que tanto la memoria como la Historia se asemejan a “narrativas de construcción densa” (20).

Del mismo modo, en su libro *Everyman His Own Historian*, Carl Becker vincula directamente memoria e historia y describe esta como la “extensión artificial de memoria social” (20). Si lo que plantea Benjamin es cierto, que tanto la memoria como la historia son narrativas con función estructural (y todo parece indicar que lo son), la conclusión de Kelly Dunn sobre la historia, por consiguiente, es errónea cuando opina: “Usigli, al escribir *CS*, intenta crear otra visión de la intervención, una presentación dramática e histórica pero con el énfasis en lo dramático porque la historia no puede llenar otra función que la de un simple acento de color” (75).

La postura de Linda Hutcheon, en su libro *The Politics of Postmodernism* (1989), afirma el papel integral de la memoria. Para la posmodernidad, conocer el pasado no se trata de asentar datos de forma objetiva sino de “construir e interpretar” (74). Por consiguiente, la Historia es, en parte, el recuerdo de memorias y la interpretación de estas. La posmodernidad cuestiona un solo significado histórico absoluto. El cuestionamiento crítico de la Historia como historia “oficial” no soporta el escrutinio del intelectual posmoderno ya que, según Hutcheon, la posmodernidad no se caracteriza por una gran narrativa totalizadora sino por múltiples narrativas más pequeñas, las cuales no buscan en absoluto la estabilización o legitimización universalizadora (53). En esto también concuerda Kelly Dunn, quien manifiesta que “El cuestionamiento de los textos *oficiales* o una *verdad* histórica tiene la meta de abrir y amplificar los pensamientos convencionales de los lectores. Provee otra manera de concebir la historia la cual no consiste de una voz sino de muchas” (81). Bajo esta luz, el concepto de “finalidad” o *closure* monovalente se tiene que cuestionar en la ficción posmoderna.

En su artículo sobre los mecanismos de fabulación y mitificación en *CS*, Ramón Layera hace mención a Hayden White y atribuye a este la postura de que la Historia oficial y los métodos científicos para asentar la historia rara vez son fidedignos (49). Añade que existen diversos niveles de intencionalidad en la selección, el tratamiento y la interpretación del hecho histórico (49). Asimismo, Linda Hutcheon concuerda con White al señalar que los historiadores recurren a un repertorio de técnicas para suprimir, repetir, subordinar, recalcar y ordenar aquellos hechos, pero el resultado de una o más de estas acciones siempre es imbuir los sucesos del pasado con cierto significado (67). Para White, el papel del historiador es a veces explicar el pasado a través de la identificación o el descubrimiento de historias que yacen enterradas en crónicas. Esta interpretación de la historia, o re-escritura de la historia, según Hutcheon, es el fenómeno de la metaficción historiográfica, una ficción que se basa en la historia pero la re-crea, la re-piensa, siempre con una consciencia de su propia construcción (5). Si la historia es una interpretación o “invento posmoderno y re-escrito”, es inevitable, por consiguiente, el choque de varios discursos factibles de representación narrativa: en algunos casos, la narrativa se vuelve susceptible a ciertos matices políticos. Hutcheon equipara la metaficción historiográfica con la arquitectura posmoderna, puesto que ambas son plurales e históricas; no ignoran ni condenan la larga herencia de su cultura construida, incluso la moderna.

Según Hutcheon, la metaficción historiográfica recurre a las formas reapropiadas del pasado para hablar a la sociedad, operando dentro de los parámetros valorativos e históricos de esa sociedad; todo esto mientras la sigue cuestionando (12). No es de extrañar que Rodolfo Usigli opere precisamente de la misma manera con *CS*.

Usigli, como representante posmodernista, narrativiza los sucesos pasados ya que “no pueden hablar por sí solos”. Este *cliché* posmodernista demuestra la inhabilidad por parte de la Historia de narrar los sucesos en un vacío. Usigli, conscientemente, subvierte la historia al seleccionar e interpretar los hechos de los cuales él requiere para construir su narrativa y ofrecer una explicación (mediante la historia ficcionalizada) de los sucesos.

*Corona de sombra* (pieza antihistórica en tres actos y once escenas), escrita en 1943 y representada por primera vez en 1947, se considera una de las mejores obras dentro de la voluminosa producción de Usigli. En su introducción a la obra en la edición citada, Frank Dauster la califica como “drama de construcción impecable y de interés dramático y no sensacional” (18). *CS* forma parte de una trilogía: las otras dos son *Corona de fuego* (1961) y *Corona de luz*

(1969), que él escribe sobre tres momentos claves para comprender la formación del pueblo mexicano (Dauster: 18). Para poder entender mejor la naturaleza social del teatro de Usigli, es preciso ver cómo él se enfrenta con la historia, cómo la evalúa y, finalmente, cómo la interpreta al re-escribirla para un público de conciencia colectiva.

Ramón Leyera en su artículo comenta que

como producto típico del sistema educacional posrevolucionario, como profesor de historia de México, como intelectual interesado en el periodismo y en la cosa pública como funcionario del gobierno y como miembro del servicio diplomático, sabemos que Usigli conoce muy bien la versión *correcta* de la historia de México” (énfasis del autor: 54).

En su artículo sobre *CS*, Priscilla Meléndez describe el intento de Usigli de “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. Al aludir al *mito*, Meléndez equipara, hasta cierto punto, la historia colectiva mexicana como *memoria*. En su artículo, Layera, sin embargo, distingue entre memoria e historia al decir que “En las *Coronas*<sup>4</sup> Usigli se distancia de la realidad contingente e inmediata para adentrarse en los espacios míticos e históricos del pasado mexicano [ . . . ]” (énfasis mío: 52).

Además, Benjamin, en su libro sobre la Revolución Mexicana, ofrece varias interpretaciones a la importancia del mito según Stephen Ausband y William McNeil. Ausband afirma que el mito no es una imagen errónea del mundo, sino una simple imagen. Por otra parte, McNeil desarrolla el concepto de que dentro del mito reside la verdad, aunque esta sea simplificada e idealizada, y que muchas veces hace que el mundo complejo sea ininteligible, significativo y reconfortante (19). En resumen, Usigli conoce estos componentes históricos y escribe su *antihistoria*.

Usigli, en su calidad de historiógrafo y dramaturgo, cuestiona el binomio memoria/historia que muchos mexicanos conocen. Sobre la particular, Kelly Dunna comenta en su artículo sobre *CS* que el cuestionamiento de los textos oficiales o una verdad histórica tiene la meta de abrir y amplificar los pensamientos convencionales de los lectores. Según ella, provee otra manera de concebir la historia, la cual no consiste de una voz sino de muchas (81). Si nos referimos a la postura de Benjamin, se podría concluir entonces que tanto la memoria colectiva como la individual son una interpretación de un suceso. Con esto en mente y en veta posmodernista, Usigli toma los hechos oficiales y los transforma para fines estéticos y didácticos, no desemejantemente a como lo hace el historiador. Según Layera, “ambos explican el pasado, ambos utilizan métodos de selección e interpretación de los contenidos históricos, ambos postulan una visión personal y mediatizada de la historia” (53). En este sentido, el teatro de Usigli influye la historia y la realidad actual. Más aún, el dramaturgo es responsable por la dialéctica que surge a causa de su interpretación. De esta visión personal contemporánea surge el término antihistórica que acuña Usigli para describir su obra. Según Kelly Dunn, “al usar la palabra “antihistórica” para referirse a estas obras (la trilogía), Usigli admite abiertamente que manipula la historia y los hechos históricos para sus propios fines” (74).

Aunque el término mismo sugiere una carencia de datos corroborables e insinúa más bien la ficción, opera todo lo contrario. En su artículo titulado “Insanity and Poetic Justice in Usigli’s *CS*”, Peter Beardsell afirma que la intención de la obra no es contradecir la historia sino interpretarla (15). Esta postura es respaldada por Frank Dauster en la introducción a su edición de la obra. Afirma que esta es “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).

La obra comienza con un personaje ficticio, Erasmo Ramírez, un historiador mexicano que ha viajado a Bruselas para resolver el enigma histórico sobre el Imperio de su país<sup>5</sup>. Se propone entrevistar a la misma Carlota porque cree que ella es la única persona que tiene la llave metafórica que puede abrir el pasado y esclarecer los hechos en cuestión. Al encontrarse los dos, Carlota piensa que Ramírez es Benito Juárez porque el historiador es zapoteco como Juárez y también viste como él, según las largas acotaciones que nos da Usigli. Ella quiere contarle su historia porque Ramírez le inspira confianza. La figura del historiador y la Historia misma son para Carlota y Usigli representaciones de lo fiel, algo creíble y significativo, según opina Dunn (75). Este deseo provoca la segunda escena y el resto de una serie de *flashbacks* al Imperio como manera de relatar su versión de lo que pasó. Como Hutcheons, Beardsell opina también que la Historia es dinámica y en constante evolución, al decir que Usigli ha mantenido los “ingredientes esenciales” de hechos históricos, puesto que propone utilizar la Historia para discernir los avatares del presente y así prepararse para el futuro. Para lograr precisamente esto, llama la atención sobre dos técnicas dramáticas de tipo de enmienda a las cuales recurre Usigli: una es el proceso de simplificación, mientras que la otra se trata de la interpretación (6). Son estas *enmiendas* de Usigli las que dirigen el enfoque de este trabajo. Pero antes de analizar sucesos históricos específicos que son tratados en la obra, se explorarán los personajes históricos y dramáticos de Maximiliano y Carlota.

Para ver hasta qué punto la perspectiva usigliana trata favorablemente a Maximiliano, es necesario analizarlo en relación con la figura dramática de Erasmo. A primera vista, el personaje de Erasmo parece ser sólo un invento del dramaturgo para estructurar la obra al ponerlo en el papel de historiador. Beardsell comenta que su papel no es más que “fictional,” y “playing the dramatist’s role within the play” (10). En la obra, Erasmo anuncia su propósito al público espectador/lector: “Soy historiador, he querido ver este lugar histórico, esta tumba; pero no por pura curiosidad, sino porque era necesario para el libro que preparo” (Ii, 28). Yo planteo, sin embargo, que el personaje no sólo desempeña una función estructural y substitutiva<sup>6</sup> sino que, por antonomasia, actúa como marco reflexivo en el cual el dramaturgo re-trata al Emperador.

La figura histórica de Erasmo atañe a este estudio por dos factores. Primero, Desiderius Erasmus fue uno de los grandes humanistas; ¿quién más para juzgar a un humanista que otro humanista? Segundo, Erasmo, como autor del espejo de príncipe titulado *The Education of a Christian Prince* (1516) es el juez idóneo para catar el carácter y el reino de un príncipe como Maximiliano.

Antes de explorar estas facetas de Maximiliano, nos incumbe ver el tratamiento que él recibe por parte de Usigli. En el primer acto, escena II, se nos presenta a un Maximiliano responsable, cariñoso y noble. Su cariño para Carlota se manifiesta de tal forma excesiva que casi llega a ser incrédulo. Su preocupación por el bienestar físico y emocional de su Emperatriz es notable:

MAXIMILIANO. He venido a pedirte una cosa; quizás sea demasiado pedir. He venido a pedirte que sigas siendo la princesa más bella de Europa.

CARLOTA. Y Tú, ¿Qué serás entonces?

MAXIMILIANO. Un archiduque cualquiera; tan feliz a tu lado como un cualquiera que no fuera siquiera archiduque (I,ii).

En este parlamento, Usigli presenta al espectador un hombre idealista y romántico y por cuyas venas no corren aspiraciones a grandeza ni malignidad. Carlota lo afirma al decir unas líneas más adelante: “Eres un niño bueno” (I,ii). En una nota más seria, Usigli presenta a la persona regia como víctima del sistema monárquico y quien repudia las dinastías: “Nacimos tarde para los tronos, y llegará un día en que los tronos se acaben. Entonces los pobres príncipes serán libres” (I,ii). Esta es la imagen exacta del *príncipe cristiano* erasmiano, uno que no cree en la longevidad de las dinastías. Maximiliano lo recalca en su parlamento, “Por eso, se han acabado y se acabarán las dinastías” (I, ii).

Gene Smith en su libro sobre el período concuerda con otros historiadores sobre el temperamento y la visión del mundo al escribir: “He was light, inconstant, fanciful, romantic, with a mind that leaped from one thing to another” (80) y “In Vienna, Maximilian was the irresponsible liberal [ . . . ]” (81). En este punto, su *inconstancia* (énfasis mío), Maximiliano, como príncipe cristiano, se desvía de los ideales fijados para los dichos príncipes en casi todos los espejos, especialmente en el espejo *El príncipe constante* de Calderón de la Barca (1628). En su calidad de testigo de los hechos y de historiadora, Sara Young Stevenson narra los últimos momentos de la vida de Maximiliano aquel 16 de junio del 1867, momentos dignos de un príncipe cristiano que pone Dios y Nación ante sus intereses personales, “In removing his wedding-ring and handing it to Dr. Basch, he said: ‘You will tell my mother that I did my duty as a soldier and died like a Christian’” (299).

Al igual que idealista y romántico, se insinúa que el Emperador es también ingenuo. En el mismo parlamento de la segunda escena, Carlota le pregunta: “¿Estás ciego, Max? Mira en torno tuyo” (I,ii). Otra cualidad principesca que le adjudica Usigli es la moralidad. Como príncipe cristiano, sus escrúpulos son desinteresados y están por encima de cualquier sospecha al igual que su valor:

Basta, Carlota. [ . . . ] 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 (I, ii).

En su último parlamento de esta escena de apertura para el personaje de Maximiliano, el tema de príncipe cristiano es una vez más destacado cuando el Emperador responde a los comentarios racistas de Carlota: “No digas eso. No hay razas inferiores. El hombre está hecho a semejanza de Dios; ¿cómo podría una semejanza de Dios ser más baja que otra? No digas nunca eso. Si vamos, iremos con amor” (I,ii.) Del interés que pone Usigli en estas líneas, no es muy difícil para el espectador ver el propósito dramático. El dramaturgo toma la historia y la interpreta para su misión social al suavizar la imagen de Maximiliano frente al pueblo mexicano. Incluso, Maximiliano aparece en dos escenas en las que el signo dramático es visual y no articulado, como señalan las acotaciones: Maximiliano cubre su cara en ambas instancias cuando el tema del derramamiento de sangre se presenta<sup>7</sup>.

En su artículo, Beardsell concuerda que “Usigli ennobles him (Maximiliano) with traits: he is seen devoted to his wife. [ . . . ] he is a man of courage and dignity [ . . . ]” (11). Además, Pitner, en su libro sobre el Imperio, lo describe como humanista con visión: “[ . . . ] and was tempted with romantic imaginings of becoming the ruler of a utopian state in the New World” (2). Por su parte, Gene Smith atribuye a Maximiliano más cualidades nobles que físicas al comentar: “She (Charlotte) did not dwell upon her choice’s physical charms, but translated his great appeal into proof of his moral and spiritual qualities” (61).

El personaje de Carlota recibe un tratamiento más riguroso no sólo por parte de Usigli sino por parte de los historiadores en general. En el caso del dramaturgo, el personaje de la Emperatriz tiene una función estructural: su ambición impulsa la acción. Meléndez dice que “mucho más que la justificación psicológica o metafísica de la locura de Carlota como hecho histórico, nos interesa su permanencia dramática, pues es alrededor de este suceso donde se concentra la acción teatral” (57). Ante un príncipe idealista, benigno y fácilmente manipulable, la extensión del papel de Carlota en el drama y en la historia se despliega.

En su libro sobre los Emperadores, Gene Smith describe a Carlota como “un Leopoldo (Rey de los Belgas y padre de Carlota) en miniatura” (57). Como niña, Carlota era una persona formal y exigente: “The child was appealing and charming, but she could not be treated like a child. She was more like a small adult. With an intelligent adult’s reasoning brain, [ . . . ]” (57). Si Carlota era como su padre el rey y al rey se le atribuyen calidades como ‘terco’ y ‘engañoso’, se podría llegar a la conclusión de que Carlota, como un Leopoldo en miniatura, ostentaba también estas cualidades negativas:

Maximilian, [...] that the young Princess should be so much in advance of her years in intelligence. [...] but he suspected her motives, thinking that her crafty father might have stage-managed an attempt to ally his family with that of the Emperor of Austria (60-1).

También la historiadora Young Stevenson concuerda en la descripción de Carlota como tenaz y ambiciosa cuando comenta sobre la situación mexicana: “But he (Maximiliano) was a weak man; the Empress clung to her crown; [...]” (198). Si éstas son las descripciones preliminares que le hacen los historiadores europeos y norteamericanos, podremos concluir que los mexicanos no la tratarán con menos franqueza. En su libro sobre el Segundo Imperio, el historiador mexicano José Valadés describe a la joven Carlota:

No fue ajena Carlota al delirio de grandeza, ya que era vástago de una reina, hija ésta —e hija consentida— de un monarca que con su abdicación y muerte selló la trayectoria de la dinastía borbónica en Francia; y al lado de su espíritu de grandeza se movía un insondable orgullo de su casa y de sí misma (99).

No obstante, en términos objetivos, Valadés desmiente mucho lo que se ha especulado sobre la naturaleza masculina de Carlota:

La Emperatriz era mujer de resolución pero no de tanta con la cual se le ha querido superiorizar al Emperador. Estaba lejos de poseer el carácter varonil que le han atribuido algunos escritores<sup>8</sup>. No existe, en efecto, ni un documento que pruebe tal preeminencia. Tenía bien puesto el pensamiento de ser reina; se creía llamada a serlo. Había en ella rasgos característicos de mando que correspondían al abuelo Luis Felipe; mas hay que recordar que Carlota perdió a su madre en la tierna infancia, y aquel rey de rectitud y firmeza que fue su padre la atrajo hacia sí, no a fin de masculinizarla, sino para hacerla dulce y perseverante; y la perseverancia era la más fina de sus virtudes (354).

Así, creo que, para fines de apreciar claramente el carácter de la Emperatriz, es ineludible hacer un análisis de ambos monarcas y cómo uno se relaciona con el otro.

En *CS*, la relación de Maximiliano y Carlota llega a simbolizar el binomio fuerte/débil o dominador/dominado. En un parlamento de nervios en punta, Carlota le grita a su esposo: “Eres un débil; tan débil como el duque de Reichstadt” y una línea después lo recalca con “Débil como Hamlet” (I,ii). En un parlamento hiperbólico, Carlota, muy a la *ladymacbethiana*<sup>9</sup>, dice: “Ahora hay que luchar, eso es todo –y hay que desconfiar–, y hay que matar” (II,i). En un parlamento entre los Emperadores, Carlota amonesta a su esposo: “¡Locuras! Ahora veo que no confías en mí. Te han dicho que eres débil y que yo te manejo a mi capricho” (II,ii). Además, en la tercera escena del primer acto, Carlota se pregunta: “¿No tendré que arrepentirme un día de mi ambición?”.

Según Beardsell, en 1866, en Chapultepec, siendo la abdicación una posibilidad seria, Carlota escribe un memorandum: “I say that emperors do not give themselves up so long as there is an emperor here, there will be an empire, even if no more than six feet of earth belong to him” (7). Hasta este punto, Usigli refleja fielmente, quizás con exageración, la ambición de Carlota. Ahora se va a examinar cómo el dramaturgo interpreta y modifica la historia para sus fines poéticos, específicamente en la relación entre Maximiliano y Carlota y en el tratamiento de la locura de esta.

Los ‘virajes’ de la historia oficial que hace Usigli son obvios. También es manifiesto su propósito de hacer estas desviaciones al presentar la obra como de índole social. Es Beardsell el que clasifica específicamente los diferentes tipos de discrepancias históricas en ella. Destaca dos clases de divergencias: una es un proceso de simplificación y la otra tiene que ver con la modificación que corresponde a su propia interpretación de la historia (6).

En la obra, Usigli retrata a los Emperadores como una pareja de jóvenes enamorados que se empeñan en un comportamiento a veces pueril. Usigli los presenta al público como amantes y confidentes que se nutren el uno del otro. En un sinúmero de parlamentos, Maximiliano se dirige a Carlota con los epítetos, “amor mío” y “Carlota mía”, mientras que ella, en su condición de más fuerte, le dice “Max.” En el primer parlamento entre los dos, vemos la importancia de Usigli de presentarlos como amantes románticos e idealistas:

CARLOTA: ¿Qué somos aquí, Max? ¿Qué somos te lo pregunto?

MAXIMILIANO: Dos amantes. Todos los príncipes de Europa nos envidian (I,ii).

Beardsell destaca este punto de discordancia histórica y comenta que como “*enmendment of the second type, Usigli tends to gloss over the fact that there was something wrong with the marriage between Maximiliano and Carlota*” (7). Agrega que era consabido que los dos no dormían juntos y no tenían vástagos. La historia rechaza la idea de un matrimonio romántico. El propósito de Usigli en presentar a la pareja en esta luz favorece un recibimiento positivo de ellos por parte del pueblo mexicano y desvía la atención del público de los pormenores domésticos (7). Por otra parte, la historia mexicana califica la relación como falseada. En el libro de Valadés, se comenta ampliamente de las infidelidades de Maximiliano y el intento de este de restaurar la relación, lo que desafortunadamente era imposible: “[...] y de aquí vino el alejamiento conyugal. Maximiliano creyó que llevando a Carlota al trono de México cambiaría la situación conyugal.

No fue así” (354-5). Gene Smith corrobora la historia: “Maximilian and Charlotte drew farther apart. There was no bond of children to hold them together, for after three years of marriage it appeared she was barren. He sought diversions elsewhere but the women meant nothing to him” (84).

Otra divergencia que hace Usigli de la historia es su tratamiento de la locura de Carlota. Se ha mencionado que la cordura de la emperatriz constituye un papel fundamental al fijar y orientar, de forma estructural, la trama y acción de la obra. Usigli utiliza la locura de Carlota como castigo por su ambición proterva. Sólo al final de la obra, Usigli permite que ella recobre la razón y, con la ayuda de Erasmo, entiende su papel del pasado en sus presentes circunstancias. Así, Usigli la redime y hace justicia poética.

Según Beardsell,

In her irrational behavior then, Carlota comes across as a convincing dramatic character [...] But Usigli's great innovation is in bringing to his protagonist full lucidity together with a new insight into her past, and in enabling this discovery to release her from the enduring torment of her life [...] can be justified on the grounds that it contains an underlying truth and that it is vital for Usigli's moral purpose (346).

La locura se manifiesta en momentos claves dentro de la obra, momentos que reflejan los acontecimientos históricos. Más adelante se enfocará en los ejemplos específicos como en sus reuniones con el Papa, Napoleón III y Eugenia (a la que Usigli vincula directamente con su locura), mientras que ahora se columbrará el cotejo de la locura usigliana con la de fuentes históricas.

En *CS*, Carlota aparece en escena ya loca. Sólo mediante el uso de *flashbacks*, el público vislumbra el momento en que la enfermedad mental se dio. Esto, en su papel de signo dramático, revela al público o lector que la enfermedad se produjo en su reunión con Napoleón.

Beardsell comenta que “Evidence suggests that signs of mental illness (paranoia) began before her journey to Rome with the Pope” (6), aunque la versión de Smith sugiere lo contrario: “On October 18 (1866), three days before General Castelnau reached the capital, a telegram, sent from Miramar via New York by the Comte de Bombelles, brought to Chapultepec the news of the illness of Empress Charlotte” (234). Lo importante no es cuándo comenzó la locura sino que la padecía. El historiador O'Connor dice que “Schizophrenics to which Carlota would seem to belong, the paranoid schizophrenics, are notably hallucinated and deluded. We know that the real Carlota conformed with this description. She had ‘periods of withdrawal from reality’” (345).

En su libro sobre el Imperio, José Valadés parece insinuar que Carlota era de temple recio y de espíritu lúgubre; subtítulo uno de los capítulos “Una princesa presicópata” (96) y describe en él su niñez como huérfana. *CS* concluye, como hemos dicho ya, con una Carlota lúcida y expiada. Beardsell y O'Connor sugieren que no hubo “evidence of real illumination at the time of her death. In January 1927 she caught influenza and after willful resistance, finally died of the ensuing pneumonia” (343). Parkes en su libro *A History of Mexico* escribe igual: “Carlotta meanwhile had been taken to Belgium, where, without regaining her sanity, she lived until the year of 1927” (*sic.* 274).

Usigli se refiere a siete momentos históricos en *CS*: la convención de Miramar, el plebiscito en México, el concordato con el Vaticano, Maximiliano y Benito Juárez, la presencia del Padre Fischer y las entrevistas de Carlota con Napoleón y Eugenia de Francia y con Pío

IX. Para fines de coherencia, trataré el plebiscito dentro del marco general de Miramar, ya que las elecciones en México fueron un pre-requisito de Maximiliano para aceptar la corona.

Smith, en su libro, describe el castillo de Miramar como “the residence of a profligate maharaja” y “Maximilian’s brother, the Emperor of Austria, had never in his life built anything a tenth as grand” (83). Miramar, castillo construido por Maximiliano para su princesa Carlota, sirvió de trasfondo para la famosa Convención de Miramar. Aunque referencias históricas asientan el interés de Napoleón en nombrar específicamente a Maximiliano como emperador de México en el mes de noviembre de 1861, no fue hasta marzo del año 1863 que se firmó el acuerdo (*sic*)<sup>10</sup>. Pitner describe la convención como la relación militar y financiera entre Maximiliano y Napoleón III:

According to the convention, Napoleon promised to provide at least 25,000 troops until Maximilian could raise his own imperial forces; in addition a Foreign Legion contingent of 5,000 men would remain in Mexico for at least eight years. Napoleon supported a loan of 200 million francs with the new Mexican government guaranteeing the interest payments; in addition Maximilian agreed to compensate the French government for the expenses connected with establishing his throne and to pay the expenses of all French troops remaining in Mexico after 1 July 1864 (17).

Parker describe el acuerdo en términos más específicos; no sólo asumió el cargo del préstamo napoleónico sino que Maximiliano “pledged himself to pay every penny which the French had *already* (mi énfasis) spent on the intervention – a total of two hundred and seventy million francs, [...] the debts due to England, France and Spain in 1861, and the Jecker bonds” (260).

En resumen, Napoleón convenció a Maximiliano de aceptar el trono, hecho descrito por Parker de esta manera: “I give you, Napoleon told his victim, a throne on a pile of gold” (260). Muchos historiadores concuerdan en que Maximiliano tuvo sus dudas en aceptar el trono y Pitner conjetura que “In the end it was perhaps Charlotte’s advocacy which tipped the scales” (2). De todas formas, antes de irse a México, Maximiliano quiso asegurarse de que su venida fuera la voluntad del pueblo de México. Exigió que se efectuaran elecciones libres para determinar esto. Valadés lo describe en su crónica de la llegada de los Emperadores a Veracruz:

A bordo de la *Novara* viajaban el archiduque Fernando Maximiliano de Habsburgo y su esposa la princesa María Carlota, designados emperadores de México por una asamblea llamada de *Notables* (énfasis del autor); designación verificada por una mayoría nacional hecha a fuerza de armas (9).

Parker narra que “He was going, he believed, at the request of the Mexican people. He never inquired by what methods the plebiscite had been obtained” (261).

Usigli interpreta los sucesos de Miramar en la escena dos del primer acto y fija la fecha del 9 de abril de 1864, fecha que concuerda con la historia oficial. Retrata a los dos príncipes enamorados como románticos que cuestionan los designios divinos en cuanto a ellos. En esta escena, Usigli incorpora varios temas históricos<sup>11</sup> para economía de escena e interpreta la decisión de ambos de irse a México:

MAXIMILIANO. ¿Quién puede quererme allá?

CARLOTA. Tu destino. ¿No te han dado pruebas los mexicanos? ¿No te han mostrado los documentos del plebiscito que te llama? (I,ii).

De todas las referencias históricas y dramáticas, era evidente que Maximiliano había sido engañado y utilizado por Napoleón, por los mexicanos conservadores y católicos, por el Vaticano, por su esposa y, principalmente, por sí mismo y sus vuelos pindáricos.

Otro evento histórico que el dramaturgo trata es la influencia del clero católico romano y el concordato con el Vaticano. El historiador Valadés escribe que “además, el alto Clero mexicano se jactaba de haber sido el precursor y ‘el instrumento de la nueva autoridad monárquica establecida en el país’ ” (218).

La historia oficial plantea que los católicos conservadores eran los responsables de ir a Europa en busca de un monarca católico que les devolviera las tierras confiscadas por los edictos liberales. De hecho, el Clero trató “de entorpecer la obra de la intervención y los esfuerzos hechos por el pueblo mexicano para sacudirse el yugo”, según Valadés (219). Con la llegada a México del Nuncio papal Meglia, hombre categorizado de intransigente, el tema religioso llegó al foro. Meglia entrega a Maximiliano unas demandas que estaban lejos de una conciliación entre el Estado y la Iglesia. Por su parte, el Emperador también presentó “un proyecto de entendimiento que sería base para un concordato” (Parker: 221). Meglia, al recibir la contraoferta, le intimó a Maximiliano que no estaba autorizado de negociar ningún concordato.

En *CS*, el tema del concordato surge con la entrevista que sostiene la Emperatriz con el Papa. Usigli no entra en detalle acerca del contenido del concordato ni de lo que ofrece cada posición, sino que lo utiliza estructuralmente para una vez más interpretar la locura de Carlota: “¿Qué decís, Santo Padre? Yo no puedo volver antes de que firméis el concordato” (II, iv).

La relación entre Benito Juárez y Maximiliano ha sido un punto histórico mal entendido por las masas, una relación aparentemente entre contrincantes, cada cual con sus ideologías y exigencias. Si se escrutina la historia, Maximiliano reconoció a Juárez como líder debidamente elegido por el pueblo mexicano y a quien el Príncipe admiraba. Las referencias históricas, sin embargo, ofrecen interpretaciones matizadas. Parker escribe: “He even wrote to Juárez inviting his co-operation. He would like, he said, to discuss the political situation with him who has been up to now, the legitimate chief of the country and whose patriotic sentiments the Archduke has not ceased to appreciate” (261). Young Stevenson cuenta que Maximiliano escribió una carta y que “in this curious document he spoke of himself as ‘the chosen of the people,’ and invited him (Juárez) to attach himself to the empire. He even offered him a distinguished place in its administration” (142). Quizá el choque entre estos dos gobernantes era inevitable. Por un lado, con ideas clásicas sobre el arte de gobernar, estaba el Monarca, mal informado y que se creía el mesías. Por otro lado, estaba Juárez, el reformista liberal y anticlerical y cuyo defecto<sup>12</sup> yacía en su orgullo y terquedad. Este episodio en la historia lo toma Usigli para fines exploratorios y su meta es mostrar el lado idealista e ingenuo del Emperador para que este sea digno de una re-valorización e incluso ‘lástima’ por parte del pueblo mexicano contemporáneo. Para llegar a apreciar lo engañado o malinformado que estaba Maximiliano en términos usiglianos, sólo hay que leer el parlamento entre el Emperador y Miramón:

MAXIMILIANO. ¿Me ama a mí y ama a Juárez? Ésto sería una solución, quizás: Juárez y yo juntos.

MIRAMÓN. ¿Se juntan el agua y el aceite? El pueblo no os perdonaría nunca (I, iii).

Después de un largo parlamento entre Maximiliano y Miramón, el Emperador se queda convencido de que Juárez es el enemigo del pueblo y que necesita ser rescatado. Pide leer

las Leyes de Reforma de Juárez y se propone escribirle al día siguiente. Esta es la segunda vez que Maximiliano escribe a Juárez. El Emperador, desde luego, encuentra oposición no sólo por parte de los conservadores que lo rodean sino que su esposa también ve en Juárez un enemigo peligroso:

MAXIMILIANO. Pero he descubierto que aquí no somos nosotros quienes corremos peligro: son los mexicanos, es Juárez. Por eso quiero escribirle.

CARLOTA. ¿Qué dices?

MAXIMILIANO. Quiero salvar a Juárez, Carlota. Lo salvaré (I,iii).

Al progresar la acción interna del drama, vemos al Emperador entre la espada y la pared. El mariscal Bazaine ya no toma órdenes de él sino directamente de Napoleón III. Este ha declarado la retirada de las tropas francesas en plena guerra contra los liberales.

Maximiliano se da cuenta de que no es Juárez quien necesita ser salvado sino él mismo. El Emperador decide volverle a escribir:

MAXIMILIANO. Ni los austríacos, ni los alemanes ni los belgas nos darían tanta ayuda como un gesto de Juárez.

CARLOTA. El indio errante, el presidente sin república que nos mata soldados en el norte. No, Max. Ése es el peor enemigo.

MAXIMILIANO. ¡Quién sabe! Carlota...he vuelto a escribirle.

CARLOTA. ¿A quién?

MAXIMILIANO. A Juárez. Lo haría yo primer ministro y gobernaríamos bien los dos.

CARLOTA. ¡Estás loco, Max! has perdido el sentido de todo. El Imperio es para ti y para mí, nada más. Seríamos los esclavos de Juárez. Lo destruiremos, te lo juro. Podemos...eso es. Mandemos a alguien que acabe con él (II,i).

La divergencia en puntos de vista no hace sino alienar a los Emperadores y mostrar lo patéticos que realmente son. Usigli lo explota precisamente para estos fines: mostrar a un emperador completamente engañado consigo mismo y a una Emperatriz ambiciosa que protege su corona a toda costa.

Otra referencia histórica de la que se apropia Usigli es el personaje del padre Fischer. Casi todas las crónicas históricas concuerdan en que Fischer, una especie de Rasputín, ejercía una influencia maligna sobre el ingenuo Emperador. Parkes lo caracteriza en estos términos:

But the chief agent of the conservatives was a German Jesuit, who had formerly been a farmer in Texas and a gold-digger in California and who, since entering the Church, had acquired a family of illegitimate children: Father Fischer. This disreputable intriguer knew how to handle Maximilian. It was Fischer who organized demonstrations of enthusiasm to convince him that the Mexican people still wanted him, and who told him that since Carlotta had sacrificed herself for the Empire, he could do no less, and who constantly suggested that abdication would be a blot on the honor of the Hapsburgs" (271).

Young Stevenson, en su calidad de testigo de los hechos, describe al padre con palabras más vitriólicas:

Father Fischer was an obscure adventurer of low degree, and of more than shady reputation, whose shrewdness and talent for intrigue had impressed themselves upon the weakened mind of the Emperor in the latter days of his reign. [...] and became the Mephistopheles of the last act in the Mexican drama<sup>13</sup> (236).

El historiador mexicano, Valadés, reconoce, sin embargo, la influencia e inteligencia de Fischer y menoscaba lo diabólico del cura: “[...] y aunque algunos escritores lo han presentado en sus aspectos pérfidos, lo cual proviene de versiones pintorescas, lo cierto es que era individuo de vasta aunque inescrupulosa inteligencia; [...]” (356). Usigli opta por escoger esta figura histórica entre muchas otras de la época porque mediante la figura entrometida y calculadora de Fischer, el público ve a un Maximiliano débil y víctima de fuerzas siniestras de este cancerbero. El primer parlamento del padre Fischer con el mariscal Bazaine está cargado de subterfugio y de duplicidad:

BAZAINE. Yo no soy político, Padre Fischer. Entiendo lo que queréis decir, sin embargo: debería plegarme en apariencia al deseo de Su Majestad y hacer después lo que me pareciera mejor, ¿no es eso?

PADRE FISCHER. (*Descubierto*) Interpretáis mal mis palabras, señor Mariscal. No añadiré nada. Yo no soy un traidor (II,i).

Como el padre encontró en Bazaine un formidable y astuto contrincante, Fischer ahora no puede dejar de conspirar e influir y quiere reunirse en privado con Bazaine:

PADRE FISCHER. Aunque el Mariscal me ha ofendido, autoríceme vuestra Majestad para conversar con él en privado. Parece como si la presencia de la Emperatriz y la vuestra propia, sire, lo exasperaran siempre (II,i).

De todos los momentos históricos que Usigli toma para re-evaluar en *CS*, las reuniones que sostiene Carlota en Europa son las más pertinentes, ya que desempeñan un papel estructural y unificador. Como la obra se desarrolla alrededor, y como consecuencia, de la locura de Carlota, Usigli logra interpretar los momentos históricos para fines poéticos e históricos a la luz del presente actual mexicano. Para llevar esto a cabo, Usigli recurre a la técnica, ya aludida por Beardsell, de la reducción. La primera entrevista que tuvo Carlota en Europa fue con Luis Napoleón III y su emperatriz, Eugenia, en St. Cloud en el año 1866. Beardsell habla de las enmiendas de Usigli y comenta que

Historically, Carlota had three interviews with Louis Napoleon. She managed to control herself in the first of these; when a second meeting was refused she gatecrashed and behaved in a wild and melodramatic manner, finally rejecting a glass of orange juice and fleeing from the palace; a third meeting (at the Grand Hotel) ended with Napoleon admitting that France was withdrawing its support and Carlota exploding in a vitriolic verbal attack on him. It is a sign of a skilled craftsman that Usigli should have captured the gist of the three interviews, with their tenor and their development, in one single, taut encounter (6-7).

Valadés opina que “Carlota era la única persona apta y competente para ir a enfrentarse con Napoleón” (354). Históricamente, se sabe que, a la luz de los acontecimientos en México con las tropas de Juárez y la retirada de las fuerzas francesas, Maximiliano accedió a que Carlota fuera a Europa en busca de ayuda. Los mexicanos querían la retirada del mariscal Bazaine y un alto a la persecución de las tropas juaristas, hecho que chocaba con los esfuerzos de Maximiliano de llegar a un acuerdo con Juárez. En las reuniones, Napoleón acusaba de política sucia a los austríacos mientras que Carlota acusaba a los Bonapartes. Lo más importante de estas reuniones era la

figura de Carlota, su comportamiento y locura. Según Valadés, “Carlota, en efecto, sufrió un acceso de sicosis. El primero, visible, ocurrió en París. Fue un delirio de persecución, y apareció después del resultado adverso del trato con Napoleón” (363).

Usigli sitúa toda la tercera escena del acto segundo en St. Cloud. Retrata a Carlota como cautelosa al principio y luego, según Napoleón, poseedora de “una mala inteligencia” (71) que se tenía que aclarar. Carlota implora a Napoleón su ayuda y se descompone. La locura de Carlota se comienza a vislumbrar:

EUGENIA. Carlota, os exitáis en exceso.

CARLOTA. ¿Qué había en ese vaso?

EUGENIA. Sólo un poco de naranjada, querida. [ . . . ]

CARLOTA. No, no quiero nada de vosotros. ¿Qué había en ese vaso? (II,iii).

En su parlamento, unas líneas más tarde, la manifestación máxima del temor irracional de Carlota sale a la superficie cuando la Emperatriz Eugenia toma un paso hacia ella para ayudarla. Carlota grita: “¡Lejos! Ahora me doy cuenta. Claro. Estoy envenenada” (II,iii). Más tarde Napoleón comenta a Eugenia: “Está loca de atar” (II,iii).

En la siguiente escena, Usigli hace el mismo tipo de enmienda de la cual habla Beardsell, la de reducción: “The scene with the Pope is also a compressed version of three separate audiences on 27, 29 and 30 September” (7). O’Connor narra que,

when Carlota reached Rome, she had lost sight of her principal objective in visiting the Vatican; in her first audience she had forgotten ‘that she had come to plead a truce between church and state’ and ‘she had cried out that agents of Napoleon and Eugenie were trying to poison her.’ The Pope called at her hotel two days later and found her calm. The following day she demanded admittance to the Vatican and papal protection creating a scene until the Pope allowed her to spend the night there. Although we may presume that she did mention her mission at some point, it looks as though her principal concern was connected with her own safety. (268)

Este último autor parece desviarse en cuestiones de contenido de la interpretación usigliana. El dramaturgo comienza la escena con una Carlota histérica que clama *veneno*: “Veneno, Santo Padre, ¡veneno!” (75), pero, casi en seguida, en su cuarto parlamento, la Emperatriz evoca el concordato. Beardsell comenta que esta desviación dramática de hechos históricos se debe a que “we recognize the dramatist’s determination to diminish the purely personal aspect of Carlota’s situation in order to emphasize her role as a national emissary” (8). La vemos más adelante en su papel de emisaria cuando suplica al Papa, “Santo Padre, el concordato es el único remedio. Decid que sí” (II, iv, p.77). El diálogo entre Pío IX y Carlota se degenera en un monólogo de acusaciones incoherentes hacia los franceses y preguntas retóricas de Carlota cuestionando su propia locura. Al final de esta escena, Usigli ha logrado dar a sus espectadores una visión patética totalizante y carente de cualquier esperanza al ver a Carlota preguntar al Papa, “¿Habéis avisado a Su Majestad el Emperador que lo espero? Al cual responde Pío IX, “Su majestad el Emperador está ya con vos, señora” (II, iv, p.81).

En conclusión, a pesar de su apariencia como obra de teatro, *Corona de sombra* es un documento ‘histórico’, escrito por un historiador con base en la historia ‘oficial’, con fines de interpretar la historia y ofrecer otra visión de esta al pueblo mexicano. Para entender la obra

bajo esta luz, se ha concluido que esta se manifiesta como teatro social y, a la vez, dialéctico, cuyas coordenadas yacen en la historia o en el detrito mítico mexicanos.

Además, se ha visto en este trabajo que las relaciones presente-pasado, escritura-re-escritura y ficción-metaficción corresponden al marco posmoderno y sólo dentro de estos parámetros se puede examinar.

Se concluye que *CS* cumple con las exigencias por parte de su dramaturgo de efectuar un mejor entendimiento de la historia de la Intervención y del Segundo Imperio. Debido a la naturaleza metaficción de la obra, se logró por parte de Usigli el proceso de indagación histórica para rehabilitar las figuras de Maximiliano y Carlota en una luz más justa y benigna, y así mitigar, sin proponerlo formalmente, el antimaximilianismo histórico. La historia, como se ha podido apreciar en este trabajo, está en constante evolución y dialéctica con el presente; nunca es de carácter hermético ni tampoco se concluye.

## Notas

1. Al referirme a “Historia” (con mayúscula), entiéndase la historia escrita de hechos comprobados y aceptados por la Academia.
2. Se refiere a los hechos históricos ocurridos en México entre 1864 y 1867.
3. *Corona de sombra* será denominada *CS* en este trabajo a partir de aquí.
4. Léase “la trilogía”.
5. Por enigma, se entiende el papel de los Emperadores durante la intervención francesa.
6. En un primer plano, la voz del dramaturgo se identifica en el personaje de Erasmo Ramírez, pero su función de actante y su búsqueda de la “Historia” sólo se pueden llevar a cabo cuando parten del papel meramente estructural y substitutivo.
7. En I, iii y II, i.
8. Incluso el mismo dramaturgo ha recurrido a este retrato del Emperador.
9. En *Macbeth*, Lady Macbeth pide a las fuerzas malignas sobrenaturales que le quiten el sexo para hacerle más fuerte; Carlota, en I, ii pronuncia: “He dejado de ser mujer para no ser ya más que emperatriz”.
10. El año correcto es 1864 y no 1863 como lo cita Pitner.
11. Por ejemplo, los derechos dinásticos y la legitimización del trono de Napoleón, el origen de Eugenia y los sucesos en México.
12. El término es discutible ya que podría interpretarse como virtud.
13. Se refiere a los últimos momentos del Imperio y no a la obra de Usigli, obviamente.

## Bibliografía

- Beardsell, Peter. 1976. "Insanity and Poetic Justice in Usigli's *Corona de Sombra*". *Latin American Theater Review*. 10 (1): 5-14.
- Becher, Carl. 1982. *Every Man His Own Historian*. New York: CU Press.
- Benjamin, Thomas. 2000. *La Revolución: Mexico's Great Revolution as Memory, Myth, and History*. Austin: U of Texas P.
- Dunn, Kelly. 1997. "Noticias del imperio y *Corona de sombra*: dos visiones distintas". *Cincinnati Romance Review*. 16: 74-83.
- Hartog, François. 1995. "How to Write the History of France: Temps et histoire". *Annales*. 50 (6): 1219-36.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
1989. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- 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.
- Meléndez, Priscilla. 1990. "La antihistoria y la metaficción en *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli." *Torre*. 4 (13): 49-69.
- O'Connor, Richard. 1971. *The Cactus Throne. The Tragedy of Maximilian and Carlota*. London: Allen & Unwin.
- Parker, Henry Bamford. 1935. *A History of Mexico*. Boston: Houghton Mifflin.
- Pitner, Ernst. 1993. *Maximilian's Lieutenant: A Personal History of the Mexican Campaign, 1864-70*. Albuquerque: U of New Mexico P.
- Smith, Gene. 1973. *Maximilian and Carlota: A Tale of Romance and Tragedy*. New York: Wm. Morrow & Company.
- 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.
- Wieseltier, Leon. 1993. "After Memory". *The New Republic*. May 3: 18.

Valadés, José. 1976. *Maximiliano y Carlota en México: historia del segundo imperio*. México: Diana.

Young Stevenson, Sara. 1897. *Maximilian in Mexico*. New York: The Century Co.