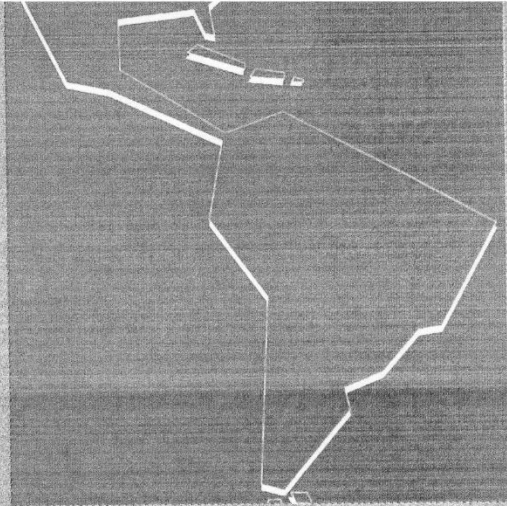


Universität Erlangen-Nürnberg
Zentralinstitut
für Regionalforschung
Sektion Lateinamerika



LATEINAMERIKA-STUDIEN
45

Susanne Iglar
Roland Spiller (eds.)

Más nuevas del imperio

Estudios interdisciplinarios
acerca de
Carlota de México

Vervuert Verlag

Anschrift der Schriftleitung:

Universität Erlangen-Nürnberg
Zentralinstitut für Regionalforschung
Sektion Lateinamerika
Kochstraße 4
D-91054 Erlangen

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Más nuevas del imperio : Estudios interdisciplinarios acerca de
Carlota de México / Susanne Iglar y Roland Spiller (eds.). -
Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, 2001

(Lateinamerika-Studien ; Bd. 45)

ISBN 84-8489-023-6 (Iberoamericana)

ISBN 3-89354-745-2 (Vervuert)

© by the Editors 2001

Reservados todos los derechos

Este libro está impreso íntegramente

en papel ecológico blanqueado sin cloro.

Impreso en Alemania: Difo-Druck, Bamberg

***Adiós, mamá Carlota* de Homero Aridjis: Una visión apocalíptica de la historia mexicana**

THOMAS STAUDER

Quiero acercarme en tres pasos a la pieza de teatro *Adiós, mamá Carlota* de Homero Aridjis, publicada por primera vez en 1983 y junto con cuatro otras piezas¹ parte del *Gran teatro del fin del mundo*, completado en 1989:

En primer lugar, quiero presentar el autor a los lectores alemanes; en segundo lugar y como punto esencial de esta contribución, quiero interpretar la pieza de teatro basada en la historia del Segundo Imperio mexicano; en tercer lugar, quiero analizar brevemente las cuatro piezas restantes y finalmente también el prólogo y el epílogo del ciclo.

I. Introducción: El autor Homero Aridjis

Aunque siendo uno de los autores mexicanos contemporáneos más importantes con una gran irradiación internacional (sus obras han sido traducidas en no menos que diez idiomas²), hasta la fecha Homero Aridjis³ inmerecidamente, o sea a pesar de su gran talento literario, no ha logrado gran notoriedad en Alemania⁴ comparado con sus compatriotas Octavio Paz y Carlos Fuentes.⁵

¹ Una de ellas (*Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo*) fue más tarde sacada del ciclo de parte de Aridjis; en la edición de 1994, *Adiós, mamá Carlota* es acompañada de sólo tres otras piezas.

² Según la noticia biográfica sobre Aridjis en el sitio internet del Sweet Briar College (www.sbc.edu/seminars/aridjis.html).

³ Debo mi descubrimiento de Homero Aridjis a Susanne Igler, que llamó mi atención sobre él y su pieza *Adiós, mamá Carlota*; además, ella acompañó la redacción de mi artículo con su erudición y gentileza.

⁴ Faltan artículos sobre él en la obra de referencia *Kindlers Neues Literatur-Lexikon* y también en el *Lexikon der Weltliteratur* editado por Gero von Wilpert. Por lo menos existe una traducción alemana de su novela *Juan Cabezón de Castilla* (Benziger Verlag, Zürich 1992).

⁵ Con quienes tiene en común la experiencia de un empleo en el servicio diplomático, que resultó en un ensanche de su horizonte mental.

Nacido en Contepec (Michoacán) en 1940, estudió periodismo en la capital mexicana y ganó el primero de sus muchos premios⁶ como poeta con diecinueve años (*Diccionario de Escritores en México*⁷; Flores: 52; Reichardt: 475). Se incorporó al servicio diplomático de su país y enseñó literatura mexicana en varias universidades norteamericanas.⁸

En 1985 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 al mismo tiempo del indígena, que considera un factor crucial en la preservación de la naturaleza.⁹ Su empeño político para la preservación de las plantas y los animales – y con eso al fin y al cabo para las bases de la vida de los hombres sobre este planeta – no es sólo un detalle biográfico, sino ha dejado huellas profundas y omnipresentes en sus obras literarias. Ya en 1975 fue publicada su colección *Quemar las naves* con el poema "Profecía del hombre", donde Aridjis habla claramente de 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 enmascaron / sin noche y sin día / caminaron solitarios por el jardín negro. (*Obra poética*: 158)

Encontraremos imágenes apocalípticas de este tipo también más tarde en *Adiós, mamá Carlota* y en las otras piezas del *Gran teatro del fin del mundo*.

Para una mejor comprensión de *Adiós, mamá Carlota* hace falta tener en cuenta no sólo el miedo de Aridjis de una catástrofe planetaria, sino también su particular concepción de la historia mundial, no compatible con los ideales racionales y teleológicos de los europeos. Para Aridjis no hay progreso automático en el desarrollo de la civilización humana; cometemos los mismos errores como nuestros antepasados. En su novela *1492 – Vida y tiempos de Juan*

⁶ Entre estos, el Premio Xavier Villaurrutia, el Premio Nacional de Novela Novedades, el Premio Grizane Cavour, y una beca de la Guggenheim Foundation.

⁷ www.arts-history.mx/literat/li.html

⁸ Por sus méritos académicos obtuvo el doctorado honoris causa de la Universidad de Indiana.

⁹ Proteger los intereses de la población indígena americana significa para Aridjis salvar el medio ambiente y subsanar los errores de los colonizadores. En 1991, el "Grupo de los Cien" proclamó en su *Morelia Declaration*: "Traditional societies are generally the best managers of biodiversity. [...] We believe that respecting the interests of indigenous peoples, both in the Americas and throughout the rest of the world, who have become exploited minorities in their own countries, is crucial for the preservation of biological and cultural diversity." (Flores: 53)

Cabezón de Castilla, publicada en 1985, leemos: "Aun en sueños el hombre no puede cambiar la historia, no puede modificar la vida, no puede alterar el pasado que conforma el porvenir." (*Juan Cabezón de Castilla*: 151) En una entrevista concedida a Gerardo Ochoa en 1987, Aridjis declaró: "La historia es una pesadilla de la cual no puedo despertarme." (Zanetti: 945) La carga del pasado sobre el tiempo presente es simbolizada en la obra de Aridjis muchas veces por figuras de muertos que deambulan entre los vivos; un ejemplo encontramos en el poema "Carta de México" de *Quemar las naves* (1975): "Por estas callejuelas / ancestros invisibles / caminan con nosotros" (*Obra poética*: 157). Como espectros – es decir, como hombres ya muertos – aparecerán también Maximiliano y Carlota en la pieza de teatro de 1983. En el poema que con su primer verso dio el título a la colección de 1975, vemos que según Aridjis el ajuste de cuentas con el pasado es indispensable para el dominio de los problemas del presente – un concepto importante para la comprensión de *Adiós, mamá Carlota*:

Quemar las naves¹⁰ / para que no nos sigan / las sombras viejas / por la tierra nueva //
para que los que van conmigo / no piensen que es posible / volver a ser lo que eran / en
el país perdido // para que a la espalda / sólo halleemos el mar / y enfrente lo
desconocido // para que sobre lo quemado / caminemos sin miedo / en el aquí y ahora.
(*Obra poética*: 156s.)

II. *Adiós, mamá Carlota*

Como no soy el único que en este tomo se ocupa de la historia no sólo trágica sino a veces también grotesca de Maximiliano y Carlota, puedo renunciar a la recapitulación detallada de los meros hechos.¹¹ Para comprender *Adiós, mamá Carlota* de Homero Aridjis, hay que tener presente sobre todo que la pareja que subió en 1864 al trono mexicano era de origen europeo: Esto ya es suficiente para juzgar el Segundo Imperio Mexicano como uno de tantos episodios en la opresión de las poblaciones latinoamericanas por conquistadores y colonizadores europeos.¹² El pretendido "plebiscito" organizado por los franceses que dio por resultado el consentimiento del pueblo mexicano a estos planes, en realidad no satisfizo las exigencias de una elección democrática. En fin de cuentas, el imperio de Maximiliano tuvo como único fundamento las armas de las tropas

¹⁰ Alusión a Hernán Cortés, que hizo quemar sus naves para impedir la vuelta de sus tripulaciones a Cuba y para acelerar de esta manera la conquista del Nuevo Mundo (doy las gracias a Susanne Iglar por esta precisión).

¹¹ Compárense, por ejemplo, Corti, Fuentes Mares, Ratz, Reinach-Fousse-magne y Valadés.

¹² Compárese al respecto el ensayo de Inge Nickel en el presente tomo.

francesas de Napoleón III, las cuales habían expulsado a Juárez de la capital mexicana en 1863; tras la retirada de los franceses al inicio del año 1867, la situación de Maximiliano llegó a ser militarmente insostenible y el desenlace trágico, culminando en la ejecución del emperador y la locura de la emperatriz, casi inevitable.

Naturalmente, Homero Aridjis no fue el primer autor mexicano a concebir la idea de escribir una pieza de teatro basada en la historia del Segundo Imperio; hubo entre otros los siguientes predecesores¹³, uno de los cuales hasta había escogido el mismo título: Segismundo Cervi, *Maximiliano o el desenlace de un imperio* (1887); Francisco Llop, *Maximiliano* (1888); Julio Jiménez Rueda, *Miramar* (1943); Rudolfo Usigli, *Corona de sombra* (1943); Miguel N. Lira, *Carlota de México* (1943); Agustín Lazo, *Segundo imperio* (1946); Rodolfo Usigli, *Corona de sombra* (1943); Dagoberto de Cervantes, *Adiós mamá Carlota* (1955); Salvador Novo, *Malinche y Carlota* (1956); Rosario Castellanos, *El eterno femenino* (1975).¹⁴ No fue por casualidad que ya en 1955 apareció un drama con el mismo título, porque poco después de la vuelta definitiva 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. [...] (*Cancionero de la Intervención Francesa*)

Que Carlota aquí sea llamada "madre", no es un indicio del acercamiento entre ella y la población mexicana, sino una burla sobre su deseo irrealizable de tener hijos.¹⁵ Sin embargo, no es una burla maliciosa sino más bien una burla comprensiva; y el hecho que Homero Aridjis escogió este título por su drama como antes de él Dagoberto de Cervantes, es un primer indicio que no quería diabolizar a la emperatriz. Hace falta subrayar este punto, porque antes de Aridjis muchas veces Carlota había sido retratada como una especie de Lady Macbeth, que llena de ambición insaciable empuja Maximiliano en el trono

¹³ La siguiente sinopsis está basada en Iglér y Trifilo, que en cuanto a las fechas de publicación difieren a veces entre sí.

¹⁴ Incluso después de la pieza de Aridjis la tragedia de la pareja imperial continuó a inspirar los dramaturgos mexicanos; así en 1998 la Compañía Nacional de Teatro representó una pieza de Vicente Leñero titulada *Don Juan en Chapultepec* (Iglér: 75; el título a primera vista sorprendente se explica por los supuestos amores entre la emperatriz Carlota y el poeta José Zorrilla, autor del *Don Juan Tenorio*). Véase también el artículo de Susanne Iglér en el presente volumen.

¹⁵ Doy las gracias por esta precisión a Susanne Iglér.

mexicano.¹⁶ Aridjis revela su propia posición frente a Carlota, cuando hacia el fin de la pieza hace decir a la emperatriz: "Dios quiera que se nos recuerde con tristeza, pero sin odio." (211)¹⁷

Adiós, mamá Carlota empieza con una larga nota escénica, que indica como escenario cierta "Fonda del Conejo Blanco". El ingenuo lector imagina una taberna en la capital mexicana y piensa en especialidades locales como tortillas y enchiladas. 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).¹⁸ Este extraño entorno es un primer 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 bíblica¹⁹ 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.

Los caracteres que aparecen en escena están todos muertos desde hace mucho tiempo y ahora no son nada más que espectros. Aridjis hace alusión a los "autos sacramentales" del siglo XVII, en los cuales los hombres – después de haber representado sus papeles en la vida – reaparecen en escena como muertos

¹⁶ Esto vale por ejemplo para *Juárez und Maximilian* de Franz Werfel, representado por primera vez en 1925 en Viena. Una Carlota demasiado ambiciosa encontramos también en *Miramar* (1932) de Julio Jiménez Rueda: "Excesiva ambición tiene [Carlota] de ser la soberana de no importa qué y no importa dónde." (Trifilo: 12) La retrata igualmente Rodolfo Usigli en *Corona de sombra* (1943), donde es ella que desde el castillo de Miramar incita su esposo a aceptar el trono mexicano: "Yo no soy feliz, Max. No soy feliz aquí encerrada. [...] ¿Qué nos detiene, Max? No tenemos nada que nos encadene a Europa. Allá seríamos emperadores." (Trifilo: 19)

¹⁷ Palabras auténticas de Carlota, pronunciadas poco antes de morir.

¹⁸ Cito todas las piezas del *Gran teatro del fin del mundo* con la excepción de *Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo* según la edición de 1994; la pieza sobre Colón, interpretada más abajo, será citada según la edición de 1989, porque fue excluida de la edición de 1994. De aquí en adelante indico siempre sólo los números de las páginas.

¹⁹ Aquí en *Adiós, mamá Carlota* es la emperatriz que establece la conexión a la Biblia: "Quizás me consideres exagerada, pero esto me recuerda la Apocalipsis [...]. Más de un descreído llegaría a creer en Dios viendo al diablo tan cerca. En todas partes donde corre la sangre se siente su presencia. [...] El Cordero ha quitado cuatro sellos al libro del destino y la peste, los cuatro jinetes del fin, como en un grabado de Dürero, se lanzan sobre los cuerpos de los hombres para destruirlos y dejar tras de sí desolación." (184) Aquí Aridjis podía basarse en frases auténticas que Carlota pronunció durante sus años de enfermedad mental (precisión de Susanne Igler). Sin embargo, en el contexto de la obra de Aridjis, esta evocación de la Apocalipsis bíblica es sólo una referencia cultural, una imagen; ni *Adiós, mamá Carlota* ni las otras piezas del *Gran teatro del fin del mundo* pueden ser interpretadas en un sentido verdaderamente religioso.

para ser juzgados (no es una casualidad que el "auto sacramental" más famoso sea *El gran teatro del mundo* de Calderón).

El resto de la nota escénica al inicio de *Adiós, mamá Carlota* demuestra que el autor no quería crear la ilusión de un lugar real:

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 fantásica. (143s.)

Las huellas de un pasado glorioso no tienen nada de heroico en un presente apocalíptico; de esta manera la suntuosidad exterior del Segundo Imperio es relativizada y desenmascarada desde el principio.

Delante de la atmósfera irreal del escenario, el lector instruido comprenderá que la "Fonda del Conejo Blanco" es una alusión intertextual, siendo "the White Rabbit" uno de los personajes principales de *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll (allí, el conejo blanco guía la niña Alice a través el país de las maravillas). Ya en la novela inglesa – publicada por primera vez en 1865 y hoy un clásico de la literatura infantil²⁰ – encontramos un mundo fantástico, donde las leyes del tiempo y del espacio pierden su validez. Por esta razón Aridjis escogió el nombre de la "Fonda del Conejo Blanco" para su escenario, indicando así al lector que el mundo de *Adiós, mamá Carlota* con sus muertos deambulantes es igualmente fantástico.²¹

Los primeros personajes que aparecen en *Adiós, mamá Carlota* – exceptuando una "escuadra de nueve guardas nocturnas", que no hablan – son el emperador francés Napoleón III y su esposa Eugenia de Montijo. No es una casualidad, porque fue Napoleón III (llamado "le petit" por su enemigo Victor Hugo) quien instaló Maximiliano en el trono mexicano. La pareja imperial francesa lleva las huellas de la muerte encima; él con "barba y pelo cenicientos, [...] cuencas tiznadas y sin ojos", ella "desnarigada y desbocada" (143).

²⁰ La popularidad de *Alice in Wonderland* entre los jóvenes no debe distraer de la profundidad intelectual de la obra; numerosos críticos literarios han suficientemente demostrado la importancia de Lewis Carroll como escritor también para adultos.

²¹ Doy las gracias a Susanne Iglar por haber dirigido mi atención sobre *Aura* de Carlos Fuentes; en este cuento de 1962 aparece también un conejo blanco y además se habla de las memorias del general Llorente, miembro del estado mayor de Maximiliano de México (Fuentes: 138). Dado que Fuentes puede haber leído Lewis Carroll, las dos alusiones intertextuales pueden muy bien coexistir.

Poco más tarde una mujer sin acompañamiento hace su entrada sobre la escena; aún antes que su nombre sea revelado, el lector comprende que debe de tratarse de la protagonista de la pieza:

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. (144)

Siendo en este momento ya muerta y una mera sombra de sí misma ("transfigurada por el tiempo, el sueño, la memoria"), a pesar de todo ha conservado en su carácter la manía persecutoria típica de la Carlota histórica a partir de 1866; pide alimentos especiales para protegerse de las tentativas de envenenamiento, como lo hizo la Carlota histórica: "Quiero naranjas y nueces con la cáscara intacta" (145). Se oye una canción de amor que llega del vecino Teatro Imperial²²; a continuación, tres "voces sin cuerpo" (los espectros de tres muertos anónimos) atraviesan la plaza y una de ellas cita el primer verso de la canción que dio su título a la pieza: "¡Adiós, mamá Carlota; adiós, mi tierno amor!" (146).

Tras la emperatriz aparece en escena su esposo; él también lleva las huellas de la muerte encima, sobre todo las de su ejecución: "un hombre de rostro pálido, [...] pelo y barba partidos, cenicientos [...]. Es Maximiliano de Habsburgo, Emperador de México. Tiene el pecho agujereado" (146). Su rostro es una calavera: "el hueco de su nariz, la blancura ósea de su cara" (147).²³ Siendo loca, Carlota tarda en reconocerlo²⁴; él tiene que recordarle quien había sido y por eso empieza a relatar el curso de su vida – el inicio de una larga recapitulación de los hechos históricos del Segundo Imperio, con secretos juicios morales del autor Aridjis sobre todos los personajes.

Muchas veces Aridjis se sirve de la mirada irónica de quien conoce mejor que los personajes el desarrollo futuro de sus vidas y así puede burlarse de la evaluación equivocada que los personajes hacen de su propia situación. Esto vale por ejemplo para la escena en la cual un hombre anónimo con el letrero "El Diario del Imperio" hace su entrada; es probable que sus palabras demasiado

²² Que lleva las mismas huellas de destrucción como la fonda: "los cuartos desparados, [...] las paredes desconchadas, [...] los suelos desentablados" (145).

²³ Al final de la pieza llega a ser aún más evidente que Maximiliano es un espectro: "Desde que me fusilaron no siento las cosas en las manos, traspaso a las gentes en la calle y atravieso paredes y árboles, ¿esto es normal?" (193)

²⁴ "¿Quién es usted? [...] No lo he invitado a mi mesa y no hablo con desconocidos." (146s.)

optimistas sean verdaderas citas de la época²⁵, que contrastan con marcada ironía con el hecho de que Maximiliano fue fusilado poco después:

Últimas Noticias de Querétaro. [...] Nada falta al heroico ejército imperial: su entusiasmo ha subido á un grado que parece fabuloso; los señores Generales y Jefes rivalizan en valor, actividad y decisión, teniendo todos, así como los soldados, plena confianza del triunfo final del Imperio. [...] En resumen, Su Majestad dice que no tiene ninguna necesidad de recursos, ni de refuerzos, ni de nada. ¿Puede pedirse una situación más lisonjera? (150s.)

Uno de los aspectos más importantes del modo de ver los acontecimientos históricos de parte de Aridjis es el énfasis que él pone en las buenas intenciones de Maximiliano; en su pieza el carácter virtuoso del austríaco no es nunca oscurecido por nefastas ambiciones. Maximiliano no pone en duda lo que le habían dicho, a saber que el pueblo mexicano deseaba su ascensión al trono; no se cree un conquistador sino un salvador:

La corona me fue ofrecida entre protestas de amistad e incienso. Se me aseguró que la mayoría de los mexicanos anhelaba la restauración del imperio de Moctezuma. [...] Cien botes adornados de proa a popa con banderas y gallardetes formaron una valla de honor desde la bahía al muelle y sus tripulaciones vitorearon a los augustos salvadores de México. [...] Con voz clara, firme, vibrante proclamé a las multitudes: "Mexicanos: ¡Vosotros me habéis deseado! [...] Yo me entrego con alegría a este llamamiento." (151s.)

Un autor con una posición crítica frente a Maximiliano se hubiera burlado de su candor o hasta hubiera puesto en duda su sinceridad; Aridjis renuncia a comentarios sarcásticos de este tipo. Esto significa que Aridjis no ve en Maximiliano un desalmado soberano colonial, instalado por fuerzas extranjeras para oprimir el pueblo mexicano, sino más bien un individuo desamparado a merced del destino imponderable. El "juicio moral" de Aridjis sobre Maximiliano es el siguiente:²⁶

Maximiliano para mí es una víctima de la historia. Un hombre bien intencionado, quizás ingenuo, que se metió en un mundo desconocido de intrigas, conflictos y maquiavelismos. Sus primeros victimarios fueron los suyos, los austríacos y los franceses. (Respuesta personal de Homero Aridjis, marzo 2000)

²⁵ En una "nota" antepuesta al *Gran teatro del fin del mundo* Aridjis renuncia a indicaciones bibliográficas: "creo que no es apropiado dar una larga bibliografía en este tipo de obra" (116).

²⁶ Doy las gracias a Ulrich Schreiber (Peter-Weiss-Stiftung, Berlín) por haberme facilitado el contacto con Aridjis vía correo electrónico.

Hacia el final de la pieza, tras haber mentalmente recapitulado su trágica biografía, Maximiliano dice de sí mismo: "Siempre fui hombre de grandes indecisiones. Bailemos al ritmo de las circunstancias, al compás del infortunio." (209) Ya antes Maximiliano había sido llamado de parte de otra figura de la pieza "el emperador del triste Imperio" (168), según la famosa fórmula de Cervantes para Don Quijote: "el caballero de la triste figura". Esto significa que para Aridjis Maximiliano está en la misma situación como Alonso Quijano: ambos han perdido el contacto a la realidad persiguiendo ideales ilusorios y luego sufren las consecuencias de esto.

Sin embargo, tanto Maximiliano como Carlota son implícitamente criticados en la pieza de Aridjis por su actitud hacia los estratos más pobres del pueblo mexicano, a saber hacia los indios. Citando declaraciones paternalistas o simplemente arrogantes, Aridjis desenmascara la pareja imperial:

CARLOTA: La muchedumbre nos salió al paso, y hasta los indios fueron admitidos en la alegría popular. (153) [...] En la noche, fuegos de artificio [...] representaron para la chusma boquiabierta el castillo de Miramar en todos sus detalles. (158)

Hay numerosos pasajes en la pieza de Aridjis donde los europeos – por lo tanto no sólo la pareja imperial – faltan de respeto a la población mexicana y a las costumbres locales. Esto vale por ejemplo para los soldados franceses, que menosprecian sus compañeros de armas indígenas²⁷, o para el Vizconde de Gabriac, francés de origen, que llama a los mexicanos "un pueblo de ladrones".²⁸ Aridjis retrata la arrogancia de los europeos de manera divertida en el dicho de una joven francesa que prefiere el champán al pulque²⁹ (se ve claramente la nacionalidad de la chica, porque habla un español defectuoso con el acento siempre en la última sílaba, como en la lengua francesa): "Yo recordar ahora, a aquel caballero patán que se le ocurrió mezclar la exquisita champañá al feo brebajé nacional, al pulqué" (191).³⁰

La discrepancia entre la pareja imperial de origen europeo y el pueblo mexicano es particularmente visible en el contraste entre la suntuosidad de las ceremonias de la corte y la miseria de los súbditos. Véase por ejemplo esta descripción de una fiesta de cumpleaños imperial:

²⁷ "Y muchos franceses que sentían poca estimación por sus compañeros de armas: soldados indígenas proporcionados por los dueños de las haciendas" (170).

²⁸ "Un pueblo de imbéciles, gobernado de ladrones. El robo en él es una segunda naturaleza. A los oficiales franceses les roban las charreteras, las dragonas, las cruces, los caballos. Todos roban, generales, prefectos, ministros" (160).

²⁹ Una bebida alcohólica, especialidad mexicana.

³⁰ Alusión a Maximiliano, que es, según la tradición popular, el inventor de esta extraña mezcla (precisión de Susanne Iglar).

MAXIMILIANO: El día de mi segundo cumpleaños en México me quedé en el castillo y tú [= Carlota] fuiste al Palacio Imperial a recibir las felicitaciones. Vestida de blanca seda, sobre la frente la diadema de la Emperatriz, en tus hombros el manto imperial. El carruaje, tirado por ocho caballos con penachos de plumas y gualdrapas de terciopelo carmesí y oro, fue conducido por dos palafreneros en librea roja y oro. A la portezuela derecha del carruaje el Gran Chambelán, a la portezuela izquierda el capitán de la Guardia Palatina. Entre los gritos de los copulacheros, que nunca habían presenciado tanto lujo, llegaste al Palacio Imperial. (158)

Más tarde en la pieza, el guerrillero Núñez reprocha a Maximiliano su prodigalidad, totalmente inadecuada a la pobreza de la nación mexicana: "Me parece que sucedió contigo lo que en esas casas de abolengo que quieren aparentar riqueza no teniéndola y gastan su poca renta en plumas, papeles pintados, muñequitos, trajes y otras decoraciones" (168). Aridjis dirige con frecuencia la atención del lector hacia la miseria del pueblo; por ejemplo, cuando Carlota menciona sin compasión alguna "los indios macilentos, muertos de hambre" (153) o cuando una pregonera anuncia: "La carestía de los víveres se siente cada vez mayor en Orizaba" (155). A veces Aridjis confronta directamente la pompa de la corte imperial con la necesidad de los súbditos, mostrando así al lector la injusticia social:

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. [...] NÚÑEZ (adelante, con una frazada llena de remiendos, sombrero gacho, cuchillo en la faja, rostro cetrino, ojos negros): ¿Leche agria que tenga para dar a nuestros hijos? (198)

Con repetidas insinuaciones en el texto, Aridjis favorece la conclusión de parte del lector que el hundimiento del Segundo Imperio Mexicano al fin y al cabo no fue causado por la retirada de las tropas franceses, sino por el fracaso del régimen a solucionar los problemas sociales. Los guerrilleros dicen al emperador que sus "reclutas" llegan de las barriadas de chabolas:

MAXIMILIANO: ¿Dónde están los forajidos, los proscritos, los bandoleros?

CABALLO:³¹ Dile que se hallan en cada casa de pobre, de misérrimo y de paupérrimo mexicano.

NÚÑEZ: Ése es nuestro secreto. (167)

³¹ No es un animal hablante, sino un guerrillero que lleva este nombre.

Una atención particular merece el estilo cómico-grotesco con que Aridjis narra la pasión de Maximiliano. Son muchos los autores dramáticos en la segunda mitad del siglo XX (entre otros, Beckett y Dürrenmatt) a ser conscientes de la imposibilidad de un héroe trágico en el teatro moderno, porque han perdido la fe en la libertad de acción del individuo. Considerando que el hombre moderno lucha sobre todo contra la absurdidad de su existencia, Aridjis retrata la suerte del último emperador mexicano sin patetismo, pero con humor y sarcasmo. Así por ejemplo el guerrillero Núñez dirige a Maximiliano la pregunta poco respetuosa "Cómo va el Imperio?" y éste responde de manera familiar: "Mal, muy mal" (168). Núñez no quiere creer de estar enfrente del emperador, porque éste no inspira ningún respeto: "No lo creo, pareces tan nada" (170). Cuando otro guerrillero pregunta a Maximiliano "¿Habéis perdido mucho?", el emperador responde con un zeugma deliberadamente chistoso: "La vida, y doscientos mil florines" (170). Aridjis quita a su protagonista el último resto de sublimidad, cuando lo hace llamar por su esposa Carlota "pobre Max" (194).

La falta de heroísmo en el carácter principal de la pieza es la consecuencia lógica de la actitud de Aridjis hacia Maximiliano, que para él es sólo "una víctima" (según la respuesta personal arriba citada). Cuando en la pieza es dado a entender que el emperador ha sido "embutido" después de su muerte, esto puede ser explicado tanto por la tradición europea de la comicidad grotesca como por la tradición mexicana de conmemorar los muertos con alimentos:

Pasa un hombre del pueblo envuelto en una manta negra, bajo el brazo trae un cesto. Grita: ¡Penes asados! ¡Testículos cocidos! [...] Una mujer del pueblo, con una olla grande de tamales, grita: ¡Tamalitos de chile! ¡Tamalitos de emperador fusilado! (180)³²

Aquí se impone una referencia a las teorías carnavalescas del crítico ruso Mijail Bajtin, que gozó de gran popularidad en los círculos académicos occidentales en los años setenta y ochenta. Analizando las obras de François Rabelais, Bajtin mostró que hacia el fin de la Edad Media y en el Renacimiento nació una especie de comicidad grotesca dirigida contra las autoridades eclesiásticas y estatales y que se manifestó sobre todo en el carnaval popular. La disolución del cuerpo humano en sus componentes³³ – con una preferencia para los órganos sexuales, donadores de vida pero proscritos por la iglesia – simboliza según Bajtin la destrucción de las doctrinas monolíticas hacia entonces en vigor. Aplicado al

³² Más tarde en la pieza encontramos una escena semejante: "En la plaza aparece un basurero esquelético arrastrando un carro destartado, con un mulo humano en harapos. Se acerca lentamente gritando: [...] ¡Vendo los ojos del emperador a mil pesos cada uno!" (188) Esto demuestra la importancia del despedazamiento de Maximiliano para Aridjis.

³³ "The grotesque ignores the impenetrable surface that closes and limits the body as a separate and completed phenomenon." (Bajtin: 318)

"desmembramiento" de Maximiliano en la pieza de Aridjis³⁴, esto significa que al mismo tiempo es destruida la autoridad del emperador – lo que coincide con nuestras observaciones anteriores. La transformación del cadáver en alimentos significa además que la muerte sirve para nutrir nuevas vidas, un aspecto observado en las teorías de Bajtin (322): "In the grotesque body, [...] death brings nothing to an end."

Como ya hemos mencionado, para interpretar este pasaje de la pieza hay que tener en cuenta también las costumbres específicamente mexicanas para el Día de los Muertos: Dentro de la idiosincrasia mexicana, la muerte no implica la ruptura del ciclo vital; los difuntos quedan parte de la comunidad humana. El que Aridjis haya puesto en relación el emperador Maximiliano con el culto mexicano de los muertos, significa una especie de aceptación póstuma del austríaco como miembro de la nación mexicana. Esto confirma la nuestra hipótesis que *Adiós, mamá Carlota* no quiere ser una condena inequívoca de la pareja imperial: Aridjis adopta más bien una actitud conciliadora.³⁵

En cuanto a Carlota, a causa de su locura produce ya de sí misma un efecto cómico sin que el autor tenga que añadir chistes específicos. Como en el caso de su ilustre esposo, Aridjis evita de hacer de ella un personaje trágico. Pero el carácter de Carlota es presentado de manera decididamente más negativa en esta pieza que el carácter de Maximiliano, conforme a la tradición historiográfica del Segundo Imperio. La protagonista de *Adiós, mamá Carlota* no sólo es demasiado vanidosa³⁶, sino también demasiado ambiciosa³⁷; sin embargo, como prueba que Aridjis no quiere satanizarla, ella muestra rudimentos de patriotismo mexicano³⁸ y –hecho curioso para una despreciadora de los indios– después de la muerte de Maximiliano asimila elementos del espiritismo mexicano: "¿Vendrá un perro por tu alma? Cuentan los indios de estas tierras que los perros se llevan el alma de

³⁴ Aquí cabe señalar también las cuatro figuras misteriosas con diversos defectos corporales que aparecen en la pieza; ellas simbolizan igualmente el rompimiento de la unidad del cuerpo y pueden ser interpretadas como Maximiliano con las teorías carnavalescas de Bajtin: "Reaparecen el ciego, el manco, el cojo y el sordomudo, como un solo cuerpo plural" (199).

³⁵ Como antes de él lo hicieron del Paso y Usigli (precisión de Susanne Iglér).

³⁶ Aún ya muerta, Carlota dice: "No tengo buena compostura, no estoy peinada" (210).

³⁷ A pesar de ya ser un espectro – así que tendría que saber la inutilidad de sus ambiciones –, Carlota continúa incitando su esposo (con palabras auténticas de la emperatriz, según precisión de Susanne Iglér): "Tú eres el Rey de la Tierra, el Soberano del Universo. Elévate sobre ti mismo, levántate sobre tus cenizas" (195).

³⁸ "En Veracruz tomé el paquebot *Emperatriz Eugenia*, pidiendo que se cambiara la bandera francesa por la mexicana" (164). Este detalle no es una invención de Aridjis, sino un hecho histórico.

los fieles difuntos a través de un río sobrenatural" (177). Como su esposo, Carlota empieza a pertenecer a la nación mexicana, las diferencias entre indígenas y europeos empiezan a borrarse.

Al fin de la pieza, Maximiliano y Carlota son invitados a participar en una danza macabra según la tradición cristiana de la Edad Media. Como siempre, Aridjis evita el patetismo; en su lugar pone una indirecta irónica referente a la familia austríaca del emperador, haciéndolo bailar una vals de Viena (digno de atención también el comportamiento gracioso de los esqueletos):

MUERTE GRAN CHAMBELÁN: Cuando el Emperador lo determine comenzará la Gran Danza de la Muerte. [...]

Cuatro parejas se forman para bailar el vals *Cuentos de los bosques de Viena*. [...]

Los esqueletos, mientras danzan, cuidarán de no volver la espalda a los Emperadores.

CARLOTA (a Maximiliano): No me gusta esta danza que llaman morir. (208s.)

Esta danza macabra en *Adiós, mamá Carlota* está en la misma relación con la iconografía cristiana como *El baile de los vampiros* de Roman Polanski con el género de las películas de terror; en ambos casos se trata de una parodia deliberadamente chistosa.

No menos paródicas son las últimas palabras de la pieza, que el conocedor del teatro mexicano sabrá identificar como alusión intertextual: "MAXIMILIANO (al verse solo en medio del salón, sale detrás de ella gritando): ¡Carlota! ¡Carlota!" (214) Es una inversión del fin de la pieza de Wilberto Cantón arriba mencionada, *Tan cerca del cielo* (de 1961), donde Carlota grita después del fusilamiento del emperador: "¡Max, Max! ¿Dónde estás, Max? ¿Por qué no vienes?" (Trifilo: 29)

La "moraleja" de la pieza de Aridjis –si un drama compuesto en los años ochenta del siglo XX puede todavía poseer una "moraleja", puesto que la existencia de los hombres parece a muchos filósofos contemporáneos bastante absurda– es que tenemos que aprender de la historia para no repetir los mismos errores. Por eso, Aridjis hace decir su Maximiliano: "Vivir la vida con la sabiduría de un muerto, ésa debería ser la ambición de todo hombre" (204). Al mismo tiempo, Maximiliano duda de la capacidad de los hombres a reformarse: "Pero no aprendemos de la experiencia y a través de la historia seguimos matándonos unos a otros" (204).³⁹ Por esa razón, la mirada hacia el futuro que

³⁹ El hecho que Aridjis habla de una matanza *recíproca* permite la conclusión que en los conflictos históricos no echa la culpa a nadie; para él, en una guerra – por ejemplo, la que opuso Maximiliano a Juárez – no se puede distinguir fácilmente entre "buenos" y "malos". Esta es la significación secreta de la figura en la pieza que está compuesta de dos personas, a saber de un soldado de cada lado: "El militar es un híbrido del mariscal François Achille Bazaine, general en jefe del ejército intervencionista, y el general Ignacio

Maximiliano se atreve a echar al fin de la pieza, no puede dar que imágenes muy tristes. El emperador muerto ve el México del año 1983, con numerosas huellas de la contaminación ambiental (como sabemos, un tema particularmente importante para Aridjis); además, la pobreza del pueblo sigue siendo la misma y los gobernantes son corruptos como antaño:

Veo mi Imperio en ruinas en medio de un bosque de árboles marchitos. Veo multitudes miserables en calles de concreto y humo. Veo la miseria de ayer, de hoy y de mañana. Veo generaciones y generaciones de gobernantes rapaces y mentirosos. (212)

Aridjis se mostró más optimista que su personaje Maximiliano en cuanto a la capacidad de los hombres a aprender:

Para mí los hechos de la historia se alejan cada día más. Pero también hay una historia del futuro, del futuro que viene hacia nosotros. O sea, creo en el presente que lee la historia. (Respuesta personal, marzo 2000)

Por lo tanto, *Adiós, mamá Carlota* no está basado en una filosofía desesperada del absurdo; para Aridjis, los esfuerzos de los hombres para mejorar el mundo no son necesariamente vanos. Con su particular visión apocalíptica de la historia del Segundo Imperio, Aridjis quiere contribuir a una necesaria toma de conciencia.

III. Las cuatro otras piezas del *Gran teatro del fin del mundo*

Contemplemos ahora brevemente y en el orden de su publicación las cuatro otras piezas que Aridjis reunió en 1989 junto con *Adiós, mamá Carlota* bajo el título *Gran teatro del fin del mundo*. Aquí no queremos analizar los textos en detalle, sino sólo obtener adicionales puntos de referencia para una mejor comprensión de *Adiós, mamá Carlota*.

En octubre 1983 apareció *Hombre solo*, cuyo protagonista es un actor que representa el papel de Colón. Cuando la muerte hace su entrada en escena para buscar el protagonista (algo similar ocurrió en la pieza sobre Carlota, donde la pareja imperial fue invitada a una danza macabra), éste dice:

Entra, entra, pero te advierto que no soy el Almirante Mayor del Mar Océano, sino sólo un actor vestido de Cristóbal Colón. Porque, si lo que buscas es el original, te has equivocado de casa y siglo. (218)

Zaragoza, jefe del Ejército de Oriente que derrotó a los franceses el 5 de mayo de 1862, pero murió de tifoidea ese mismo año" (202).

Aquí se establece una conexión con la cosmovisión cristiana del siglo XVII; en el "auto sacramental" de Calderón los hombres son juzgados según su capacidad de bien representar el papel otorgado por Dios.⁴⁰ Tanto el hombre como la muerte hablarán más tarde (230) expresamente de "el gran teatro del mundo", subrayando así la conexión a Calderón.⁴¹

Lo que *Hombre solo* tiene en común con *Adiós, mamá Carlota* y las otras piezas del ciclo, es la atmósfera apocalíptica; el escenario hace pensar en una inmensa catástrofe que ha destruido la tierra. Basándonos en la biografía de Aridjis, ya habíamos presumido más arriba que la Apocalipsis de *Adiós, mamá Carlota* había sido causada por la contaminación ambiental; aquí en *Hombre solo* encontramos la confirmación por eso:

Las plantas estaban bañadas de yodo, de hollín y de mercurio; había una gran cantidad de ojos ciegos, de cabezas huecas, de melones sin pulpa y sin semillas, de maderos carcomidos por adentro, de amantes sin genitales y sin labios [...]. Para colmo, todas las aves, todas las flores se murieron. (223s.)

En el mismo mes que *Adiós, mamá Carlota*, a saber en diciembre 1983, apareció la pieza siguiente del ciclo: *Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo*. Tiene el idéntico protagonista como *Hombre solo*; sin embargo, esta vez el descubrimiento de América y los inicios de la colonización ocupan mucho más sitio que en *Hombre solo*.⁴² Encontramos de nuevo las huellas de una catástrofe ambiental: "un árbol de copa gris del que penden papagayos cenicientos colgados de las ramas pico abajo" (28). Aunque Aridjis en esta pieza no deja de discutir

⁴⁰ En el prólogo, Aridjis hace entrar en escena Calderón en persona, que allí proclama entre otras cosas: "A todos los personajes el Hombre los vistió con el mismo trabajo siendo para el Autor la calidad del representante en su papel de igual consideración y recompensa" (117).

⁴¹ En una escena llena de comicidad grotesca - y en esto típica del *Gran teatro del fin del mundo* - el autor deja entender que es por mera casualidad que alguien representa el papel de Colón, que todos los papeles que los hombres interpretan en la vida son intercambiables: "HOMBRE: ¿Quieres ver algo chistoso? MUERTE (secamente): Sí. HOMBRE (se quita la máscara de Cristóbal Colón y aparece el rostro de Maximiliano): ¿Otro todavía? MUERTE (secamente): Otro todavía. HOMBRE (se quita la máscara de Maximiliano y queda su verdadero rostro): Este es él que llevo desde niño" (225).

⁴² En *Hombre solo* el nombre de Colón era más bien una mera referencia, sin que por eso su vida fuese contada. En *Cristóbal Colón*, sin embargo, Colón y su tripulación aparecen en forma de muertos (por eso, Aridjis en el título había sustituido "nuevo mundo" con "otro mundo"): "Los protagonistas, al repetir en el otro mundo la escena del desembarco en la isla Guanahaní, dan la impresión de no pesar sobre la tierra, de atravesarse y transparentarse; viéndoseles a veces sólo medio cuerpo, medio rostro descarnado, o el esqueleto debajo de la ropa" (11s.).

los crímenes cometidos por los españoles en las poblaciones indígenas, hace dudar a un miembro de la tripulación de Colón de la posibilidad de determinar objetivamente la verdad histórica: "Cada quien dio su versión de los hechos, según le agrada" (14). Además, el problema si es posible juzgar moralmente a los muertos queda sin solución: "Si la muerte no exonera a los hombres, al menos vuelve oscuras las razones de sus culpas. [...] O perpetúa las mezquindades, convierte en piedras las palabras y errores" (15). Siguiendo la lógica de estas reflexiones abstractas, Aridjis muestra mucho recato en su juicio sobre Cristóbal Colón; es la misma actitud hacia los difuntos como la que formuló en *Adiós, mamá Carlota* la emperatriz: "Dios quiera que se nos recuerde con tristeza, pero sin odio" (211).⁴³ Sin embargo, la condenación de los españoles es tajante; son llamados "los siete demonios, que, disfrazados de descubridores, conquistadores, pobladores y clérigos se dirigen al Nuevo Mundo para sembrar la discordia entre los indios y echar a perder la obra de los siervos de Dios" (31). Podemos, por lo tanto, constatar que en *Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo* el autor Aridjis a pesar de su recato en cuanto a juicios históricos finalmente se pone del lado de las poblaciones indígenas contra el egoísmo de los europeos, como lo había hecho en *Adiós, mamá Carlota*.

En marzo 1984 apareció la pieza *El mundo al revés*; el desorden mencionado en el título es reflejado en descripciones llenas de comicidad grotesca⁴⁴, que

⁴³ Nos servirá de ejemplo el tratamiento por lo menos ambiguo de la cuestión si la cristianización de los indígenas por los conquistadores europeos había sido para su bien: "RODRIGO SÁNCHEZ DE SEGOVIA: Les enseñamos el Ave María y el Paternoster. Les dimos una lengua, una historia, una religión y candelas para su noche. RODRIGO DE ESCOBEDO: Les trajimos la Santa Inquisición. [...] Algunos serán fieles cristianos. ¿No fue el primer mártir de la fe Guatícaba, bautizado como Juan y muerto con el nombre de Dios en la boca? CRISTÓBAL COLÓN: Ellos eran buenos servidores y de buen ingenio, que muy presto repetían lo que se les dice, y nunca hicieron daño a los cristianos" (17). La pretensión religiosa de los españoles –es sabido que Colón solía explicar su nombre de pila como derivado de "Christo ferens", lo que Aridjis no deja de mencionar (38)– es desenmascarada como mentira: "Estos indios, vendidos, torturados, ahorcados y quemados, entendieron tarde que nosotros no venimos del cielo sino de las regiones necesitadas de nuestra propia ánima" (17). Los intereses muy mundanos y hasta inmorales de los europeos son claramente designados de parte de un indígena, que habla un español defectuoso pero comprensible: "Nosostro da Cristobal Colol todo oro de mundo, toda mujer de isla" (23).

⁴⁴ Véase: "A lo largo de la calle, sobre los muros y las casas volteadas, árboles crecen bajo tierra, con las copas sepultadas y las raíces en el aire [...]. En una vidriera, dos monjas están expuestas como prostitutas [...]. En una carnicería, un buey mata al matarife, un puerco vende al carnicero; desde una azotea, un conejo dispara al cazador; en un pequeño corro, un toro pone banderillas a un torero" (231).

hacen referencia al mundo invertido⁴⁵ en la tradición de la Edad Media.⁴⁶ Sin embargo, aquí en la pieza de 1984, la vieja concepción del "mundo al revés" es aplicada a los efectos de una catástrofe ambiental (según las preocupaciones personales del autor Aridjis). El autor expresa el deseo de un nuevo comienzo (lo que equivale a un llamamiento al lector para que ése contribuya al logro de un futuro digno de vivir).⁴⁷

La última pieza del ciclo, *Él y ella, jinetes blancos*, fue publicada en marzo 1986. Empieza y termina con una descripción del lienzo más famoso de Velázquez, *Las meninas*; este punto de referencia sirve para situar históricamente los personajes de la pieza, todos del siglo XVII: Sebastián del Prado, Bernarda Ramírez, Cosme Pérez (alias Juan Rana)⁴⁸, Felipe IV y su esposa Mariana de Austria. Los "jinetes blancos" del título son Sebastián y Bernarda, una verdadera pareja en la vida real; aparecen en escena "de cuerpo blanco óseo, máscara blanca" (119) porque ambos están muertos, como todas las figuras del *Gran teatro del fin del mundo*. Como en el resto del ciclo, Aridjis con descripciones repugnantes de sus personajes muertos y marcados por la contaminación ambiental quiere sobre todo despertar y avisar sus lectores, para que tomen otro rumbo antes que sea demasiado tarde para la humanidad:

BERNARDA RAMÍREZ: Esas figuras no son reales, son avisos de algo atroz que sucedió o sucederá.

SEBASTIÁN DEL PRADO: Nada más hay que ver lo que el hombre es capaz de producir. (125)

Para terminar, contemplemos ahora todavía el prólogo y el epílogo con los cuales Aridjis enmarcó las cinco piezas cuando las reunió en 1989 bajo el título *Gran teatro del fin del mundo*.

⁴⁵ Donde existe una conexión divertida a la pieza de Aridjis sobre Carlota, porque aparecen aquí algunos personajes históricos con una inversión de papeles, por ejemplo "Maximiliano fusilando a Juárez" (238).

⁴⁶ Curtius (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*: 104-108) presenta ejemplos de *Carmina Burana*.

⁴⁷ Véase: "VIEJO: ¿No es hoy 31 de diciembre del año 2000? VIEJA: Sí. VIEJO: ¿No te gustaría más que fuera hoy 1 de enero del año 1? VIEJA: Sí. VIEJO: ¿No tienes ganas de que el mundo comenzara de nuevo? VIEJA: Sí" (246).

⁴⁸ Los tres personajes primeros habían todos sido actores famosos del siglo XVII; véase los artículos dedicados a ellos en Manuel Gómez García, *Diccionario del teatro* (645, 675, 698).

En el prólogo aparece el dramaturgo Pedro Calderón de la Barca, autor del "auto sacramental" *El gran teatro del mundo*.⁴⁹ El prólogo no deja de pintar el cuadro de desolación tan típico para la imaginación apocalíptica del autor:

Todo destruido. Si no por la última guerra, por la Guerra, la discordia de siempre. [...] Triunfó la estupidez del actor Hombre y su cólera de fuego sembró de rayos exterminadores los caminos de la tarde donde paseaban prodigios y quimeras. Cenizas iguales fueron para la Muerte animales, plantas y humanos. (118)

Como en *Adiós, mamá Carlota*, donde el lector había sido invitado a tomar ejemplo de la historia⁵⁰, Aridjis expresa aquí de nuevo un mensaje moral, naturalmente motivado por su preocupación ambiental y su deseo de preservar la vida sobre el planeta: "Tened cuidado con el Hombre" (118). Haber escogido en este contexto las figuras históricas de Maximiliano y Colón como protagonistas de sus piezas, significa que Aridjis ve en la política colonial llevada a cabo por los europeos en América Latina también un peligro para el medio ambiente.⁵¹

En el epílogo reaparece Calderón, y con una formulación digna del "auto sacramental" barroco Aridjis subraya de nuevo el tema ambiental, verdadero eje de su *Gran teatro del fin del mundo*: "El hombre [...] no supo representar el papel de señor del paraíso terrestre, actuó en cambio el de la serpiente" (291). Sin embargo, hemos visto que Aridjis no está produciendo literatura de propaganda en el sentido de una subordinación del arte debajo del mensaje que el autor quiere transportar; sus piezas están construidas de un sutil tejido de alusiones históricas y literarias que constituyen un reto y una fuente de placer para el lector.

⁴⁹ Encontramos aquí hasta una alusión a las palabras del "auto" calderoniano; compárese "Hermosa compostura / de esa varia inferior arquitectura" (Calderón: 39) con "rápida fue la descompostura de la sublime Arquitectura que tenía la gran Naturaleza" (Aridjis: 117).

⁵⁰ "Vivir la vida con la sabiduría de un muerto, ésa debería ser la ambición de todo hombre" (204).

⁵¹ *Quod erat demonstrandum*, porque en la "Morelia Declaration" del "Grupo de los Cien", ya citada en la introducción biográfica, encontramos establecida precisamente esta conexión entre supresión de los indígenas y destrucción de la naturaleza: "We believe that respecting the interests of indigenous peoples [...] is crucial for the preservation of biological and cultural diversity" (Flores: 53).

Bibliografía

- Aridjis, Homero (1985). *1492 - Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*. México, D.F.
- Aridjis, Homero (1986). *El último Adán*. México, D.F.
- Aridjis, Homero (1987). *Obra poética (1960-1986)*. México, D.F.
- Aridjis, Homero (1989). *Gran teatro del fin del mundo*. México, D.F.
(con Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo)
- Aridjis, Homero (1994). *Gran teatro del fin del mundo*. México, D.F.
(sin Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo)
- Bakhtin, Mikhail (1968). *Rabelais and His World*. Cambridge, Massachusetts.
- Borsò, Vittoria (1994). "Mexikanische Crónicas zwischen Erzählung und Geschichte - Kulturtheoretische Überlegungen zur Dekonstruktion von Historiographie und nationalen Identitätsbildern". En: Scharlau, Birgit (Ed.). *Lateinamerika denken - Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen, pp. 278-296.
- Calderón de la Barca, Pedro (1995). *El gran teatro del mundo*. Madrid.
- Carlota de Bélgica (1989). *Correspondencia y escritos sobre México en los archivos europeos (1861-1868)*. México, D.F.
- Carroll, Lewis (1972). *Alice's Adventures in Wonderland*. Harmondsworth.
- Corti, Egon Caesar Conte (1929). *Die Tragödie eines Kaisers: Maximilian von Mexiko*. Wien/Leipzig.
- Curtius, Ernst Robert (1978⁹). *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern/München.
- Diccionario de escritores mexicanos* (1988). México, D.F.
- Flores, Angel (1992). *Spanish-American Authors - The Twentieth Century*. New York.
- Fuentes, Carlos (1962). *Aura*. México, D.F. (Citado según la reimpression en C.F., *Cuerpos y ofrendas*, Madrid 1997, pp. 123-159.)
- Fuentes Mares, José (1966). *Proceso de Fernando Maximiliano de Hapsburgo, Miguel Miramón y Tomás Mejía*. México, D.F.
- Gómez García, Manuel (1997). *Diccionario del teatro*. Madrid.
- Heydenreich, Titus (1981). "Ein unbekannter Zeuge der Intervention in Mexiko: Engelbert Otto Freiherr von Brackel-Welda (1830-1903)". En: *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*. Band 18, pp. 291-327.
- Heydenreich, Titus (1989). "Johannes Fastenrath und Mexiko. Themen und Folgen der Briefe (1881ff.) von Otto Engelbert Freiherr von Brackel (1830-1903)". En: Tietz, Manfred (Ed.). *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum - Beiträge zur Geschichte der Hispanistik vor 1900*. Frankfurt am Main, pp. 149-169.
- Igler, Susanne (1999). "Charlotte von Mexico: Die literarische Rezeption einer historischen Figur". En: *Hispanorama*. Nr. 86, pp. 70-77.
- Kohut, Karl (Ed.) (1995). *Literatura mexicana hoy - Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt/Madrid.
- Ratz, Konrad (1998). *Maximilian und Juarez. (Band I: Das Zweite Mexikanische Kaiserreich und die Republik. Band II: Querétaro-Chronik.)* Graz.
- Reichardt, Dieter (Ed.) (1994). *Autorenlexikon Lateinamerika*.
- Reinach-Foussemagne, Hélène (1922). *Carlota de Bélgica*. Primera edición sin lugar de impresión.

- Thies, Sebastian (1998). "Dokumentar-Literatur in Mexiko - Überblick zur Gattungsdiskussion". En: Arbeitskreis Mexiko-Studien (Ed.). *Streifzüge durch die mexikanische Gegenwartsliteratur*. Berlin.
- Toro, Alfonso de/ Pörtl, Klaus (Eds.) (1996). *Variaciones sobre el teatro latinoamericano - Tendencias y perspectivas*. Frankfurt/Madrid.
- Trifilo, S. Samuel (1980). *Maximilian and Carlota in Mexican Drama*. (Center Essay No. 8) Milwaukee, Wisconsin.
- Valadés, José C. (1993). *Maximiliano y Carlota en México*. México, D.F.
- Vázquez Valle, Irene/ María del Carmen Ruiz Castañeda (Eds.) (sin año). *Cancionero de la Intervención Francesa*. México, D.F.
- Wallace, Jeanne C. (1992). "Aridjis, Homero". En: Cortés, Eladio. *Dictionary of Mexican Literature*. Westport, Connecticut.
- Zanetti, Susana (1992). "¿Y ahora, qué será de nosotros sin los bárbaros? - Lectura de 1492 de Homero Aridjis". En: Heydenreich, Titus (Ed.). *Columbus zwischen zwei Welten - Historische und literarische Wertungen aus fünf Jahrhunderten*. Frankfurt am Main. Tomo II, pp. 943-955.