

## Antonio Buero Vallejo y Rodolfo Usigli: historiografía y dramaturgia

por Guillermo Schmidhuber de la Mora  
(Universidad de Guadalajara)

### RESUMEN

El artículo propone un análisis comparativo de las obras de teatro histórico del mexicano Rodolfo Usigli y del español Antonio Buero Vallejo bajo las ópticas críticas de Friedrich Nietzsche y Hayden White para indagar la validez del teatro iberoamericano como historiografía. A la vez, examina la relación entre historia, metáfora, sinécdoque y metonimia en la dramaturgia de estos autores.

Palabras clave: Historiografía - teatro mexicano - teatro español - guerra civil española - metáfora

### ABSTRACT

The article proposes a comparative analysis of the historical plays written by Mexican Rodolfo Usigli and by Spanish Antonio Buero Vallejo in the critical light of Friedrich Nietzsche and Hayden White, so as to explore the validity of Iberoamerican theatre as historiography. It also examines the relationship between history, metaphor, synecdoche and metonymy in their plays.

Key words: Historiography - Mexican theatre - Spanish theatre - Spanish Civil War - metaphor

A Nietzsche le preocupó la veracidad histórica de la labor del historiador, como lo apuntó en su ensayo *El uso y el abuso de la historia*: “La historia tiene que ser escrita por un hombre de experiencia y de carácter. Aquel que no ha vivido cosas más grandes y más nobles que los otros, no podrá explicar lo grande y noble del pasado” (1874: 56). La mirada perspicaz de Nietzsche se inquietaba al descubrir que la historia “ya no comprende cómo hacer uso del pasado como medio de reforzamiento y nutrición”, y agregaba “se conocen una hierbas mágicas y medicinales para el mal de la historia, y para el exceso de ella. No es sorpresa que lleven los nombres de venenos: los antídotos de la historia son lo anti-histórico y lo super-histórico” (1874: 95). Al estudiar los linderos que separan la historia de la literatura, Nietzsche llega a proponer una poética de la historia, un campo híbrido que podríamos calificar de literaturización de la Historia. Un acercamiento a la Historia con las teorías modernas de la dramaturgia pudiera parecer un objetivo imposible porque la historia busca la verdad y la dramaturgia únicamente la verosimilitud; la primera se fundamenta en la razón y la segunda en la imaginación y la fantasía.

Al analizar la obra dramática de Rodolfo Usigli (México, 1905-1979) y de Antonio Buero Vallejo (España, 1916-2000) se encuentra que sus piezas son búsquedas válidas para que el público teatral comprenda su presente histórico y desee cambiar su devenir. Este fue el propósito dramático de Usigli para escribir la trilogía de las *Coronas* y *El gesticulador*, y el de Buero Vallejo para crear sus dramas históricos y *El tragaluz*. Usigli escribió conceptos similares a la afirmación de Nietzsche: “Pensar objetivamente de la historia, es un trabajo de dramaturgo: pensar una cosa después de otra y tejer los elementos en un único todo” (1979: 51.); en palabras de Usigli de su *Ensayo sobre la poesía dramática* (1947) afirma conceptos similares: “El papel del dramaturgo es muy semejante al del historiador, pero mucho más difícil y azaroso, porque aquél trata de todo eso en el pasado, y éste en el presente” (1979: 514). Usigli mismo reconoció la presencia de las ideas del filósofo alemán al definir su propia concepción de la historia como “El arte de olvidar”. De estas consideraciones partió el dramaturgo para conceptualizar lo “anti-histórico”, término que bautiza la utilización de la ficción para desentrañar los intrínsecos de la historia.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A partir de 2012 la *Biblioteca Cervantes Virtual* ha incluido el *Portal Rodolfo Usigli*, con nueve obras de su autoría y 24 artículos críticos sobre su obra, además de una sección fotográfica.



Hayden White logró relacionar las diferentes escuelas historiográficas del siglo XIX con los cuatro tropos clásicos de la literatura: *metáfora*,<sup>2</sup> *metonimia*,<sup>3</sup> *sinécdoque*<sup>4</sup> e *ironía*<sup>5</sup>. De las cuatro perspectivas, la metafórica es, en afirmación de White, la que posee mayor objetividad histórica:

El pensamiento histórico en los modos de la metonimia, sinécdoque e ironía no son solamente un síntoma de los males del hombre actual, sino, también una causa sustentante de esos males, porque la conciencia histórica en esos modos simplemente recuerda al hombre de su encadenamiento a las fuerzas y procesos que lo rodean, de sus obligaciones hacia las generaciones del pasado y del futuro, de sus obligaciones hacia poderes más grandes o menores que él. La forma metafórica de comprender el mundo promueve la capacidad creativa de olvidar, de tal forma, que el pensamiento y la imaginación puedan responder inmediatamente al mundo (1973: 371-372).

White ha propuesto que la comprensión histórica en los primeros años del siglo pasado estuvo matizada de ironía, como en los escritos de Voltaire, Hume, y Kant; por su parte, Hegel tuvo una conciencia histórica unas veces metafórica y otras irónica, acercándose en su Filosofía de la historia a la sinécdoque; y Marx, en cambio, combinó las estrategias sinecdóticas de Hegel con las metonímicas de su política económica. Paralelamente, el presente estudio aplica algunas de estas consideraciones de la historiografía al teatro histórico escrito en lengua española en el siglo XX.

Durante su vida Usigli publicó treinta y ocho obras. De todos los personajes dramáticos creados por Usigli sobresalen por su excelsitud dramática: César Rubio, de *El gesticulador*, y Erasmo Ramírez, de *Corona de sombra*, estos dos personajes son anti-históricos porque son seres imaginados dentro de una circunstancia histórica determinada para mejorar la comprensión de la Historia y poseen una biografía que contradice la historia —ningún revolucionario se llamó César Rubio, ni existió un periodista con el nombre de Erasmo Ramírez—. Junto a estos personajes ficticios, está la larga nómina de las mejores protagonistas femeninas: Carlota de *Corona de sombra*; Elena, la esposa de *El gesticulador*, y las madres de varias obras: *Medio pelo*, *La familia cena en casa* y *Las madres*. Carlota fue una mujer histórica y este autor no la trabaja antihistóricamente; mientras que las demás mujeres son personajes humanos pertenecientes a una realidad histórica, diríamos mujeres de carne y hueso, aunque pudieran haber existido o no. En una palabra, los personajes masculinos son metáfora y los personajes femeninos, metonimia. También sobresalen El Dramaturgo Viejo, de *Los viejos*, y El Hombre Maduro de *El encuentro*; ambos pertenecen a la realidad histórica en cuanto son retratos dramáticos de Usigli. Así, los máximos personajes usiglianos son varones anti-históricos, mujeres de carne y hueso, y unos viejos que perfilan la dolorosa edad proveya de su autor.

En el presente ensayo son analizadas cuatro obras de Usigli: la trilogía de las *Coronas*: *Corona de sombra* (1943), *Corona de fuego* (1960) y *Corona de luz* (1963), junto a la tragedia moderna, *El gesticulador* (1938). En *Corona de luz*, Usigli concibe la aparición de la virgen Guadalupana como el mito formador de la conciencia histórica de México, pero reduce los años

---

<sup>2</sup> Metáfora: la habilidad de encontrar similitud en cosas aparentemente dispares, en que un todo es símil de otro todo. Es representacional porque con ella comprendemos algo en términos de otra cosa, con una ganancia en perspectiva. Por ejemplo, explicar lo abstracto por lo concreto: el amor por la rosa.

<sup>3</sup> Metonimia: figura de causalidad y procedencia. Sustituye la mención del efecto por la causa, y el significado por el signo, etc. Es reduccionista porque aclara el todo por una de sus causas.

<sup>4</sup> Sinécdoque: figura caracterizada por el uso de una parte para simbolizar una cualidad que se presume inherente del todo. Es integracional. Por ella un microcosmos presume de identidad con un macrocosmos. Por ejemplo, las mónadas de Leibniz son sinécdoque de la materia.

<sup>5</sup> Ironía: Negar en el nivel figurativo lo que se afirma en el nivel literal. Hay ironía a cuando un mismo enunciado revela, más allá de su sentido evidente y primario, un sentido profundo, a menudo contrario al primero. Ciertos signos entonación, situación, conocimiento de la realidad descrita, etc. indican que hay que superar el sentido evidente para reemplazarlo por su contrario.

de fermento y consolidación de esta conciencia a los simples deseos de Carlos V de conquistar las nuevas tierras con la conversión de los indígenas; deseos que resultan en esta pieza convergentes de las estrategias aztecas para salvar a sus dioses. Usigli intenta inquietar al mexicano con este dilema: “¿Es la Virgen Guadalupe un milagro o una elucubración española? ¿O acaso una argucia azteca?” La figura retórica preponderante es la metonimia, tanto del periodo colonial como del actual, ya que simplifica la formación de la mexicanidad a ser resultado del mito guadalupano, como si esta fuera su única causa.

La conquista de México ofrece un banquete de conflictos dramáticos en una encrucijada medular de la historia mexicana. En *Corona de fuego*, los personajes poseen una conciencia histórica que sobrepasa su condición personal: Hernán Cortés y La Malinche reconocen su papel de padres de la progenie mexicana, y Cuauhtémoc se somete voluntariamente a la muerte, como una inmolación indispensable para el advenimiento de una nueva era. Esta autoconciencia es una sinécdoque máxima, ya que se presenta un microcosmos como figura total del periodo de la conquista, con la consecuente personificación de las fuerzas que la acrisolaron. Por otra parte, *Corona de fuego* es una gran metáfora que explica el México de hoy, desde la perspectiva de los años sesenta.

En *Corona de sombra*, la imaginación usigliana enfrenta a los personajes reales con protagonistas no históricos, como Erasmo Ramírez, que personifica la búsqueda mexicana de la verdad histórica. Así lo afirma en uno de los múltiples prólogos de este autor: “He inventado en Erasmo Ramírez a un historiador mexicano que busca en el presente la razón del pasado. Si hubiera existido, la historia que se escribe en México sería otra Erasmo Ramírez no existe, pero debería existir” (1979: 624-625). En esta pieza hay una inusitada perspectiva histórica que clarifica la trascendencia del infausto imperio mexicano de Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica (1864-1867), y propone que el cruento sacrificio de un descendiente de los Habsburgo, fue el factor determinante de la verdadera independencia política e ideológica de México, a pesar de que su historia oficial pregona este logro en 1810. Esta pieza es una perfecta metáfora, tanto del Imperio como del proceso libertario actual de este país desde la perspectiva postrevolucionaria de siglo XX.

La estructura de *El gesticulador* integra varios motivos dramáticos que presentan la cuestión de la autenticidad humana: César Rubio sufre el dilema entre la mediocridad y el heroísmo; Julia, su hija, está viviendo el descubrimiento de su naturaleza femenina; Miguel, su hijo, vive el encuentro con la demandante responsabilidad del género humano; los tres personajes pasan por un proceso purificador que los inicia en diversos grados en el “linaje de la verdad”, contrariamente al proceso vivido por los antagonistas, Navarro y los políticos gesticuladores quienes trastocan los ideales revolucionarios por la pervertida mueca oportunista. El tema de la autenticidad humana muestra sus polos, ya que habiendo partido de una identidad falsificada, se ha llegado a una identidad verídica; ya no importa si César Rubio fuera o no el héroe, lo importante es el testimonio esperanzador que prueba que la humanidad conserva todavía la facultad de vivir con autenticidad un ideal, no solamente entre los personajes del linaje de la verdad, sino también entre los embaucadores como César Rubio.

*El gesticulador* es una tragedia que parte de los mismos elementos con que una generación anterior hubiera desembocado en el melodrama. Su autor experimenta con el género trágico por primera vez con éxito en México. En un texto escrito en 1961, Usigli reafirma la importancia del género trágico en el siglo XX: “No recuerdo quién dijo —probablemente Nietzsche— que la tragedia es la más alta y noble creación del hombre. Si el teatro es considerado como la corona de las culturas, es innegable que la tragedia es, a su vez, la corona del teatro. Pero, ¿es necesaria para la existencia y la vigorización de los diversos teatros nacionales?” (1979: 818). Usigli menciona a continuación a O’Neill y a Arthur Miller, y a sus intentos de tragedia: “Si bien sabemos que el primero no logró su propósito, y que el segundo en *La muerte de un viajante* plantea la tragedia de una clase, mejor que la de un individuo, y desborda los límites de la tragedia” (1979: 818). En 1943, Usigli incluye en sus “Doce notas” sobre *El gesticulador* una de las afirmaciones más categóricas de sus indagaciones en el género trágico: “Creo poder afirmar que, hasta ahora, *El gesticulador* constituye el primer intento serio de una tragedia contemporánea realizado en el teatro mexicano” (1979: 492).

Con toda claridad Usigli mismo percibió su papel de fundador del teatro mexicano, como lo afirmó en el “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática”, escrito del 7 al 14 de junio de 1947, poco tiempo después del estreno de *El gesticulador*, en el palacio de Bellas Artes, 17 de mayo de 1947:

Hasta este momento estoy serena pero firmemente convencido de que...corriendo los más grandes riesgos, he creado un teatro mexicano. En otras palabras, y con toda modestia, estoy seguro de que México empieza a existir de un modo redondo y crea su teatro propio a través de mí, instrumento preciso en la medida humana...Alguien tenía que hacerlo, y me ha tocado a mí, como a otros toca la creación de un sistema económico o político... por disposición y por volición y por vocación, y porque estamos en México, por un azar de tal fantasía y de tan vertiginosa precisión que empaña la ciencia de las matemáticas y ruboriza la imaginación humana (1979: 497).

En este texto Usigli nos participa su percepción de las capacidades que todo dramaturgo debe poseer: una disposición de genialidad y conocimiento, una volición personal que haga de la dramaturgia una labor vital, y una vocación que responda a un llamado social. Esta trinidad de requerimientos constituyó el criterio ético que Usigli se propuso lograr y que ofrece como medida para los que quieran correr el riesgo de ser dramaturgos.

Por su parte, la trayectoria personal de Buero Vallejo estuvo relacionada con el devenir de la Guerra Civil española. Se incorporó a la milicia después de que su padre fuera fusilado el otoño de 1936; fue destinado al frente del Jarama y, poco después, al de Aragón. Al término de la guerra, fue encarcelado y condenado a muerte, pero la sentencia fue conmutada por varios años de cárcel en Yeserías, en donde fue compañero de cautiverio de Miguel Hernández hasta la muerte del poeta; Buero Vallejo permaneció en prisión hasta 1946. Posteriormente, notable fue su incisiva presencia en la España franquista como el dramaturgo que enfrentó con su labor artística la dictadura desde España, hasta el punto que con arte y constancia asedió por años al gobierno dictatorial. Otros españoles voluntariamente se exiliaron y desde el extranjero lucharon en contra de la dictadura, pero sin sufrir la inseguridad de los laberintos internos de la posguerra. En este ensayo son analizados cuatro dramas: *Un soñador para un pueblo* (1958), *Las Meninas* (1960), *El sueño de la razón* (1970), *La detonación* (1978) y *El tragaluz*, 1967; Francisco Ruiz Ramón apunta que estas piezas “toman sus materiales del pasado histórico sin intención ni empeño alguno de recrearlos históricamente, sino como trampolín o espejo y como mina de significaciones cara al presente y como modelos en el sentido que la sociología da al vocablo” (1971: 403). La primera obra histórica de Buero Vallejo fue *Un soñador para un pueblo*, que recrea el motín de Esquilache (1766), bajo el reinado de Carlos III, para presentar el nudo histórico de donde partió, en su opinión, la España moderna. Iglesias Feijoo resume la pieza como “un ejemplo de la necesidad de soñadores que tenía el siglo XVIII, pero remite también a la necesidad en los tiempos presentes, en los que, como el autor decía no hace mucho: ‘Hace falta que mucha gente se ponga a soñar con lucidez’” (1982: 258). Esta doble perspectiva del teatro histórico buerista es poseedora de dos caras, una mira al pasado y otra al presente, como los rostros de Jano. Este drama no intenta subir a la escena una visión total de la España del siglo XVIII, ya que no constituye una metáfora perfecta, porque reduce la conciencia histórica a una causa: la falta de soñadores; por lo que llega a ser solamente una metonimia. Por otra parte, la España franquista también necesitaba soñadores, en opinión del autor, para alcanzar su plenitud. Nuevamente el autor apela a la metonimia para conceptualizar el presente español, con el señalamiento de una causa que explica todos los efectos; simplificación que está permitida en el teatro, pero reduce el nivel de objetividad histórica, si secundamos el planteamiento de White (1973: 335-36 y 359-360).

En un sentido historiográfico, *El sueño de la razón* posee paralelismos con *Un soñador para un pueblo*. Ahora Goya es el soñador, pero con un soñar de mayor conciencia histórica y mayor envergadura dramática. No es el Goya de los tratados de arte, sino el hombre sordo que pinta sus cuasi locuras y que aún le queda capacidad de amar. Es un personaje completo en su teatralidad, hasta el punto de que sus sentidos se convierten en los sentidos del público: la

sordera de Goya se convierte, por momentos, en la del público. De la misma manera como los caprichos goyescos son sinécdoques de España, esta obra pinta la conciencia histórica del reinado de Fernando VII con un microcosmos dramático. Por el contrario, la obra actúa como metonimia de la España de los tiempos modernos al hacer una reducción de su proceso histórico a unas cuantas causas que fueron coincidentes en ambos periodos, como la falta de libertad del intelectual.

Con *La detonación*, la audacia dramática de Buero sobrepasa en complejidad a los dramas antes mencionados, al subir a escena a los mayores literatos de la España romántica Martínez de la Rosa, Mesonero Romanos, Bretón de los Herreros, Espronceda, entre más de cuarenta personajes para dar marco histórico a Mariano José de Larra, un escritor fundamental en el pensamiento español. La obra se prefigura como metáfora histórica de la España romántica y como posible metáfora teatral de la España actual, pero sólo la primera condición es cumplida totalmente. La obra no cierra la ecuación *tiempo histórico-obra-tiempo actual*, ya que los paralelismos no son conservados de una manera objetiva; ni Fernando VII es Franco, ni Larra es Buero, a pesar de que esta pieza sea la más autobiográfica de su autor. Por otro lado, la obra posee elementos expresionistas como el uso de máscaras, una estructura circular, un suicida que recuerda su vida, con distorsiones auditivas escuchadas por el público que son originadas por la presión psicológica del protagonista. A pesar de toda esta cornucopia dramática, la historia teatral de Larra no llega a convertirse en metáfora de la conciencia histórica del pueblo español del final de hoy; por lo que esta pieza es solamente una sinécdoque de la España al final del franquismo.

*Las Meninas* es la pieza de Buero que más se acerca al ideal historiográfico propuesto por White, ya que es metáfora de dos periodos históricos españoles, el de Velázquez y el actual. La demanda de Nietzsche de “acuñar lo conocido en una cosa nunca oída antes y proclamar lo universal tan simple y profundamente, que lo simple se pierda en lo profundo y lo profundo en lo simple”, queda notablemente cumplida en esta obra. Al lado de los personajes históricos, hay otros anti-históricos que alcanzan una gran humanidad y que son personificación es de la conciencia histórica: Pedro Briones y Martín, ambos escapados de los cuadros de *Esopo* y *Menipo* pintados por Velázquez. Como antecedente, Buero había creado a Fernandita, en *Un soñador para un pueblo*; esta joven pueblerina amiga de Esquilache personifica al pueblo español, aquél al que dirigía su ayuda el ministro de Carlos III. La escena final de *Las Meninas* presenta el cuadro homónimo de Velázquez con actores y diálogo, constituyendo una metáfora perfecta de la decrepitud española de la época, y una imagen de la España al final de la dictadura franquista. En esta obra se produce una *anagnórisis*, un reconocimiento trágico que se da no sólo en la conciencia moral del personaje como en el teatro griego, sino también en su conciencia histórica, y lo que es más, en la del público; un logro sin precedentes en el teatro histórico español.

*El gesticulador*, a diferencia de las *Coronas*, presenta un enfrentamiento familiar generado por una revolución que ha olvidado sus valores sociales. Sucede veinte años después de la revolución mexicana (1910), fecha con que la historia oficial señala el inicio del México moderno. Usigli no creía en las revoluciones gesticuladoras, sino en los cambios de conciencia, por eso presenta la historia de César Rubio, un profesor universitario, quien personifica a un héroe homónimo desaparecido, y como resultado de una *anagnórisis* de la conciencia histórica, acaba tomando sobre sus espaldas el destino histórico abandonado por ese héroe, a pesar de que sabe que su atrevimiento le costará la vida (Schmidhuber 2005: 77-88). En forma paralela, *El tragaluz* de Buero es un drama familiar durante la guerra civil española (1936-1939). Vicente no quiso aceptar su porción de la historia cuando llegó el momento de ser heroico, sin saber que su abandono iba a ocasionar la muerte de su hermana pequeña y la locura de su padre. En esta pieza hay un distanciamiento — no de índole brechtiana — de los hechos: la obra es observada desde un futuro milenarío, cuando ya España no exista como tal, mediante un complicado experimento de recuperación de las ondas visuales y auditivas del pasado. Esta inusitada perspectiva permite comprender el impacto de la guerra civil en el núcleo familiar. Estas dos meditaciones dramáticas no constituyen teatro histórico per se, ya que ningún personaje existió en la vida real; sin embargo, ambos autores tuvieron la intención de desarrollar una mayor concientización histórica en su público, a base de compartir la conciencia histórica de los

personajes, por un proceso de comunicación que pudiera calificarse de ósmosis teatral. Ambas piezas son sinédoques por su proposición de un microcosmos familiar como símil de un periodo histórico, como si éste fuera observado con unos prismáticos invertidos para distanciar el espacio y alejar el tiempo. Además, son metáforas de la conciencia histórica de sus países en los años en que fueron escritas.

La presente indagación del teatro histórico de Buero y de Usigli bajo las ópticas críticas de la historiografía moderna de Nietzsche y de White, permite afirmar que estos dramaturgos escribieron dramas que alcanzan la valoración de la objetivación histórica. Estas piezas son representativas de la conciencia histórica de sus países respectivos en cuanto que guardan una relación con el pasado histórico que reproducen sobre la escena y, simultáneamente, son testimonio de la conciencia histórica de los periodos de su creación. Esta doble imagen puede ser entendida como figura retórica tanto de la historia como del presente del público: *metáfora*, *metonimia* y *sinédoque*. De éstas, la metáfora es la que logra una mayor objetividad histórica, como lo afirman Nietzsche y White y un mayor valor literario. La doble excelencia histórica y dramática de las piezas analizadas, señala la alta creatividad dramática de sus autores y, en un contexto mundial, los singulariza como escritores de un teatro histórico que puede ser calificado, sin ninguna mengua, de historiográfico.

Esta indagación propone *Las Meninas*, de Buero Vallejo, y *Corona de sombra*, de Usigli, como los máximos logros del teatro histórico escrito en castellano. La imaginación histórica logra en estos autores un triunfo de la ficción teatral como medio objetivo de interpretar la historia, con la introducción de personajes anti-históricos al lado de los históricos, y con la creación de metáforas dobles de la conciencia histórica. Parecería que las fronteras entre el arte y la historia se difuminan al incorporar el perspectivismo múltiple de la ficción contemporánea a la historiografía, y así permitir el advenimiento de una nueva objetividad histórica.

## BIBLIOGRAFÍA

- BUERO Vallejo, Antonio (1959). *Un soñador para un pueblo*, Madrid, Alfil.
- BUERO Vallejo, Antonio (1961). *Las Meninas*, Madrid, Alfil.
- BUERO Vallejo, Antonio (1969). *El tragaluz*, Madrid, Excelicer.
- BUERO Vallejo, Antonio (1979). *El sueño de la razón*, Madrid, Espasa-Calpe.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1982). *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, España, Universidad de Santiago de Compostela.
- NIETZSCHE, Friedrich (1924). *The Use and Abuse of History*, en *Thoughts of Season*, New York, Macmillan.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1971). *Historia del teatro español siglo XX*, España, Alianza Editorial.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo (2005). *Apología a Rodolfo Usigli*, México, Universidad de Guadalajara.
- USIGLI, Rodolfo (1979). *Teatro completo*, Vol. 3, México, Fondo de Cultura Económica.
- USIGLI, Rodolfo (2012). *Portal de Rodolfo Usigli*, Biblioteca Cervantes Virtual, España, Universidad de Alicante. [ <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=40669&portal=0> ]
- WHITE, Hayden (1973). *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.