



010692
2eje

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA POÉTICA DE FERNANDO DEL PASO EN
NOTICIAS DEL IMPERIO

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS
(LITERATURA MEXICANA)
P R E S E N T A :
ALMA BERTHA LEON MEJIA

Directora de la Tesis: *Mtra. Francoise Perus*

MEXICO, D. F.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN
1994

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

INTRODUCCION	1
I. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE CRITICA LITERARIA	4
I.1 Estilística tradicional	4
I.2 La poética de Bajtín	8
II. LA NOVELA HISTORICA	19
II.1 Lukács y la Novela Histórica	19
II.2 La Novela Histórica en México	26
III. NOTICIAS DEL IMPERIO Y LA CRITICA	32
III.1 La crítica de <i>Noticias del Imperio</i> en el contexto de la "Novela Histórica" y de la estética del "Boom"	35
III.2 Una crítica de transición Seymour Menton: " <i>Noticias del Imperio</i> y la nueva novela histórica"	58
III.3 Una lectura dialógica de <i>Noticias del Imperio</i>	62
III.3.1 Bruce Novoa: " <i>Noticias del Imperio</i> : la historia apasionada"	62
III.3.2 <i>Noticias del Imperio</i> , bajo la perspectiva de un austriaco	70
IV. PLANTEAMIENTOS DE FERNANDO DEL PASO SOBRE <i>NOTICIAS DEL IMPERIO</i>	76
IV.1 Ponencia "La novela que no olvide" (1982)	77
IV.2 Entrevistas	82

V. REESCRITURA Y RELECTURA DE LA HISTORIA EN <i>NOTICIAS DEL IMPERIO</i>	94
V.1 Los monólogos de Carlota: Imaginación e historia.....	101
V.2 Los capítulos alternos	122
V.2.1 Los relatos históricos: Historia e imaginación	122
V.2.2 Los relatos ficcionales: Historias en la historia	146
CONCLUSIONES	160
BIBLIOGRAFIA	167

INTRODUCCION

Noticias del Imperio es, sin duda, una novela polémica, no sólo por su planteamiento y forma de organización artística, sino también por los diversos enfoques de análisis de que ha sido objeto. La obra es considerada por la crítica y en las reseñas periodísticas, de manera general, como novela histórica, calificativo debido básicamente a su temática. Si bien es cierto que la novela es la recreación literaria del Imperio de Maximiliano y Carlota, también lo es que trasciende el marco de la novela histórica.

En *Noticias del Imperio*, Fernando del Paso plantea múltiples perspectivas, recreando la interioridad de personajes y movilizándolo al mismo tiempo un cúmulo de documentos históricos. La organización dialógica del texto, donde convergen y divergen diferentes puntos de vista, abre al lector la posibilidad de una reflexión, desde el presente sobre el pasado, la historiografía, la memoria y el lenguaje. De esta manera, *Noticias del Imperio* rompe con los cánones establecidos por la novela histórica y trasciende la concepción de la imagen-reflejo de la realidad. Lejos de constituir un relato monológico y estilizado de nuestra historia, su poética nos conduce a un diálogo abierto con el pasado histórico.

Dicho de manera simplista, la crítica establecida emplea para el análisis de una obra un enfoque basado en la separación de los aspectos de contenido y los estilísticos. El análisis se fundamenta en el estudio de los contenidos, con el objeto de establecer relaciones entre los entornos ideológicos a partir de las ideas y acciones representadas en la obra. La descripción y análisis de los recursos estilísticos empleados poseen, en este esquema de la crítica, una importancia relativamente menor. Una segunda tendencia establece la prioridad del análisis con base en las características formales de la obra. En ambos casos, sin embargo, no se estudia la interrelación semántica entre forma y contenido.

Tomando en consideración lo anterior, y dadas las características estéticas particulares de la novela que nos ocupa, tales como la incorporación de materiales de distintas fuentes, los diferentes tipos de discursos, así como la utilización de la parodia, el manejo de la simultaneidad de tiempos y espacios, etc., es evidente que el análisis de la novela exige un método distinto a los tradicionalmente utilizados. Se requiere de un instrumental conceptual que nos conduzca al establecimiento de la significación estética de la obra, a partir del reconocimiento y explicación de los elementos estilísticos y composicionales, en los diferentes niveles de la estructura del mensaje artístico. La obra literaria, considerada como un determinado modelo del mundo, constituye un complejo sistema de lenguajes artísticos, cuya organización e interrelación sistémica y extrasistémica, crean una determinada imagen del mundo y del hombre. Es así como se considera a la forma artística como la vía de entrada al análisis del mundo modelizado: la forma nos conduce a los contenidos artísticos.

Al respecto, existen antecedentes de trabajos que, siguiendo esta perspectiva de análisis, han estudiado algunos aspectos de la poética de *Noticias del Imperio*. Concretamente, Bruce Novoa en "*Noticias del Imperio: la historia apasionada*", apoyado en los planteamientos de Mijail Bajtín, trata el problema del carácter dialógico de la novela de Fernando del Paso en relación con el carácter monológico del discurso oficial de la historia, y los problemas derivados de una reflexión sobre la historiografía. Por otra parte, el austríaco Michael Rössner, en su artículo "Realismo loco o lo real maravilloso europeo", plantea cuatro tesis que giran alrededor de un dialogismo cultural entre los dos mundos modelizados: Europa y México, y por extensión, Latinoamérica. Las ideas planteadas por ambos críticos constituyen un importante punto de partida para el tratamiento de algunos de los aspectos de la poética de Fernando del Paso, que la presente tesis se propone abordar.

Desde el punto de vista metodológico, la investigación pretende realizar el análisis siguiendo la perspectiva teórica de la poética de Bajtín, por una

parte; y por otra, apoyarse en algunos de los planteamientos de Yuri Lotman en *La estructura del texto artístico*. La tesis estará orientada al análisis y confrontación de los diferentes planos y niveles, estilísticos y composicionales, que estructuran la novela, buscando establecer las relaciones dialógicas portadoras del significado estético de la obra en su contexto cultural.

La presente tesis está dividida en cinco capítulos. En el primero, se presentan algunas consideraciones sobre crítica literaria y se establece el marco teórico-conceptual que se seguirá en el análisis subsecuente. El segundo pretende ofrecer una discusión en torno al concepto de *novela histórica*. El tercer capítulo está dedicado a un análisis de la crítica que ha recibido la novela objeto del presente trabajo. En el cuarto se discuten algunos de los planteamientos que el mismo autor hace con relación a la novela.

El quinto capítulo contiene el análisis de la poética de Fernando del Paso en *Noticias del Imperio*. Está dividido en dos partes, de las cuales la primera corresponde a los monólogos de Carlota, y la segunda, a los capítulos alternos, dedicados tanto a los relatos históricos como a los ficcionales.

I. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE CRÍTICA LITERARIA

I.1 Estilística tradicional.

En la crítica literaria que se practica actualmente, se siguen observando ciertos problemas fundamentales que se creían ya superados. Existe todavía una tendencia mayoritaria a realizar estudios abstractos, que manifiestan una separación, o autonomía, entre los aspectos de forma y contenido. Esta tendencia la encontramos en todos los niveles, desde la práctica escolar general, hasta la especializada; en trabajos de crítica literaria publicados tanto en revistas de divulgación, como en publicaciones especializadas. El análisis se fundamenta a partir del estudio de los contenidos, estableciendo relaciones de reconocimiento de los entornos ideológicos a través de las ideas y acciones representadas en la obra, complementando el análisis con una descripción, y, en ocasiones, con una enumeración de ciertas características y recursos estilísticos. Otros críticos, por su parte, definen la importancia del análisis con mayor énfasis en las características formales. Sin embargo, ambas tendencias no plantean una interrelación semántica entre las formas y los contenidos artísticos.

La tendencia más generalizada es la establecer como prioridad el estudio del contenido, el cual se constituye en puerta de entrada y salida para el análisis de la obra. Una consecuencia de esta tendencia reside en que el análisis literario requiere, en ocasiones, del concurso de otras disciplinas, tales como la sociología, la psicología, etc. Al desplazarse el énfasis del estudio, se corre el riesgo de no hacer justicia a ninguno de los entornos considerados: el estudio no puede considerarse como literario propiamente dicho, ni puede pretender constituir un estudio serio de la, o las, disciplinas tratadas, por no ser éste el objetivo principal del análisis. Con esto, no se pretende afirmar que el mundo modelizado en la obra literaria se encuentre al

margen de los problemas estudiados por otras disciplinas, sino que se quiere advertir el problema que representa el analizar la obra jerarquizando los aspectos de contenido y subordinando, de manera inorgánica, los aspectos de la forma.

No se trata simplemente de ratificar el enunciado de "la forma corresponde al contenido". En el caso del lenguaje artístico esa relación trasciende el concepto de forma, y se refiere, más específicamente, a la categoría de estructura, la cual incluye no solamente los elementos constitutivos, sino también sus relaciones. El considerar al texto artístico como una "estructura en la que se realiza la idea", supone no solamente una relación indisoluble entre los aspectos de forma y contenido, sino también una relación semántica entre todos los demás elementos. De ahí, la imposibilidad de entender y de apreciar plenamente una obra literaria, sin considerar ese principio que define al texto artístico. Al respecto, Lotman explica, y amplía el concepto con una cita de Tolstoi:

El pensamiento del escritor se realiza en una estructura artística determinada de la cual es inseparable. [Cita a Tolstoi] "En todo, en casi todo lo que yo escribo, me ha guiado la necesidad de recoger las ideas encadenadas entre sí para expresarme; pero todo pensamiento expresado en palabras de un modo particular pierde su sentido, se degrada terriblemente si se le toma aislado, fuera de la concatenación en que se encuentra".¹

Los estudios literarios de la novela, basados en la estilística tradicional, siguen la tendencia de separar los aspectos de forma y contenido. Una de las aportaciones importantes de Bajtín al estudio de la evolución de la novela como género, constituye precisamente la identificación de las dos tendencias que han prevalecido en la estilística tradicional: el *formalismo* abstracto y el *ideologismo* (también abstracto). Ninguna de estas posturas reconoce el valor significativo, desde el punto de vista estético, de los lenguajes representados en la novela. Por una parte, explica Bajtín, "la palabra de la prosa literaria era

¹ Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, 1978, p. 22.

entendida como palabra poética, en un sentido estrecho, y se le aplicaban, de manera no crítica, las categorías de la estilística tradicional (basada en los tropos) o bien, los estudios se limitaban simplemente a las características valorativas vacías de la lengua -*expresividad, plasticidad, claridad, etc.* sin investir estos conceptos de algún sentido estilístico más o menos definido".²

Asimismo, ante la dificultad que representaba la ausencia de una estilística adecuada al estudio de la palabra novelesca, el análisis se orientó básicamente al estudio de las unidades temáticas de la novela. El resultado es un análisis ideológico abstracto, en el que se definen las ideas principales de la obra de manera fragmentada. Se eligen únicamente algunos tópicos, sobre los cuales gira el análisis, sin establecer las relaciones correspondientes entre unos y otros. Así, se delimitan uno o dos aspectos de la obra, por ejemplo: *el humor, la presencia del arte, las ideas filosóficas o políticas de la época, etc.*

En este sentido, un análisis que no toma en cuenta las particularidades del género novelesco ni las condiciones específicas de la existencia de la palabra en la novela, esto es, su carácter pluriestilístico, plurilingual y plurivocal, desvirtúa y falsifica las intenciones estéticas, tanto del autor como de la novela.

Este tipo de análisis estilístico considera el lenguaje y el estilo de la novela como expresión de una determinada individualidad artística, la del autor; o bien, como fenómeno del lenguaje poético general. Al respecto, Bajtín observó cinco maneras de abordar estilísticamente el lenguaje novelesco:

- 1) se analizan sólo las partes del autor en la novela, es decir, sólo el discurso directo del autor (más o menos correctamente evidenciado), desde el punto de vista de la plasticidad y de la expresividad poéticas directas, corrientes (metáforas, comparaciones, selección lexicológica);
- 2) el análisis estilístico de la novela, como conjunto artístico, es sustituido por una descripción lingüística neutral del lenguaje del novelista;
- 3) se eligen del lenguaje del novelista los elementos característicos de la tendencia artístico-literaria en la que se incluye al novelista respectivo (romanticismo, naturalismo, impresionismo, etc.);
- 4) en el

² Mijail Bajtín, *Teoría y Estética de la novela*, Madrid, 1989, p. 78.

lenguaje de la novela se busca la expresión de la individualidad del autor, es decir, se analiza como estilo individual del novelista respectivo; 5) la novela es examinada como género retórico, y sus procedimientos se analizan desde el punto de vista de su eficiencia retórica.³

Todos esos tratamientos, que transitan de la individualidad artística del autor, al reconocimiento y ajuste de las características estilísticas y composicionales de la obra en los modelos establecidos por los géneros y las corrientes, dejan de lado el estudio de los problemas específicos de la novela. La especificidad estilística de la novela está dada por la diversidad de lenguajes, tanto literarios como no literarios, que se interrelacionan y constituyen un sistema de significación artística.

En la estilística tradicional existe la marcada tendencia a reducir los lenguajes de la novela, al lenguaje monoestilístico y monovocal del autor. Se ignora la manera de combinarse de los lenguajes y estilos, a través de las diferentes instancias discursivas de la novela -discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes-, en una unidad superior. Esta reducción estilística conduce, asimismo, a una reducción de la complejidad semántica de la obra, en tanto que niega la posibilidad de establecer relaciones dialógicas en el plano de la composición, esto es, la confrontación de los diferentes puntos de vista representados en la palabra ajena. El trasfondo dialógico plurilingüe de la obra permanece oculto, al no ponerse al descubierto todos los lenguajes que interactúan, y que definen los diferentes grados de distanciamiento con relación a la instancia semántica de la obra, así como los diversos ángulos de refracción de las intenciones de los lenguajes representados.

³ *Idem*, p.412.

1.2 La poética de Bajtín

Planteamientos sobre la metodología del análisis novelístico.

A diferencia de los demás géneros definidos por la tradición, el estudio de la novela conlleva una serie de dificultades, derivadas de sus características específicas. La novela es el único género en proceso de formación; no es un género acabado, ni limitado en cuanto a posibilidades de realización. Surge y se desarrolla en la época moderna, y por lo tanto, está profundamente emparentada con ella. Es precisamente esa vitalidad la que ha imposibilitado el establecimiento de un modelo definido del género novelesco.

Los otros géneros literarios, de mayor antigüedad que la novela, han sido recibidos como una herencia ya consolidada. El respeto a sus respectivos cánones ha limitado de manera importante su evolución. Se han constituido, como señala Bajtín, "en formas fijas para el moldeado de la experiencia artística en su aspecto finito".⁴ Esto es lo que ocurre con la epopeya, considerada como un género envejecido, y con la tragedia, ambos géneros ya acabados, que únicamente se pueden valorar desde su contexto cultural.

La preocupación por respetar los cánones del género ha conducido a una estilización de los mismos, que en ocasiones, adquiere un carácter paródico. Precisamente en la relación que establece la novela con los otros géneros, la estilización y la estilización paródica ocupan un importante lugar. Es uno de los recursos, tanto estilísticos como compositivos, de que dispone la novela para establecer un contacto vivo con la contemporaneidad. De esta manera es como la novela dialoga, en un sentido más amplio, con los lenguajes, los géneros, las fuerzas sociales, etc. Más que considerarla como un género entre otros, la novela es la orquestadora, tanto de los lenguajes literarios (géneros) como de los lenguajes sociales. La novela ubica al autor y al lector en el centro

⁴ *Idem*, p.449.

del conflicto que supone una imperfección semántica específica y un contacto vivo con el presente no acabado, en proceso de formación.

A pesar de los varios intentos de la crítica por definir un modelo del género novelesco en lo general, esto no ha sido posible. Se han creado algunos modelos de novela, como sería el caso de "la novela histórica" de Lukács, que en estrecha vinculación con un contexto ideológico específico, establece una preceptiva respecto al modelo clásico de la novela histórica, cuyo principal representante es Walter Scott. Sin embargo, -como se verá más adelante en este trabajo- el manejo de este concepto, más que ayudar a resolver el problema de la caracterización de la novela histórica actual, ha conducido felizmente a dilucidar otros problemas específicos de la novela, que la salvan de un análisis esquemático, limitado a la búsqueda de los elementos composicionales definidos por el modelo.

Entre los intentos realizados por definir los rasgos del género novelesco, existen trabajos que se limitan a registrar y describir una serie de variantes de la novela lo más ampliamente posible. Sin embargo, no se ha logrado encontrar una fórmula que defina la novela como género. Así, el establecimiento de algunos rasgos es pertinente para una novela, mientras que para otra, no. En este sentido, Bajtín señala lo siguiente:

He aquí algunos ejemplos de tales rasgos "tomados con ciertas reservas": la novela es un género con multitud de planos, aunque existen también destacadas novelas con un solo plano; la novela es un género con acusada intriga, un género dinámico, aunque existen también novelas en donde el descriptivismo puro alcanza la cumbre; la novela es un género con problemática, aunque la producción novelesca en masa es un auténtico modelo de puro entretenimiento y superficialidad, inalcanzable para otros géneros; la novela es una historia de amor, aunque los más importantes modelos de la novela europea carecen por completo del elemento amoroso [...] ⁵

⁵ *Idem*, p. 454.

Por su parte, Bajtín intenta abordar el estudio de la novela como género en proceso de formación. Distingue los principales rasgos estructurales que definen la orientación de su *variable carácter y de su influencia sobre el resto de la literatura*.⁶

Veo tres rasgos principales, que diferencian radicalmente la novela de todos los demás géneros: 1) la tridimensionalidad estilística, relacionada con la conciencia plurilingüe que se realiza en ella; 2) la transformación radical en la novela de las coordenadas temporales de la imagen literaria; 3) una nueva zona de construcción de la imagen literaria en la novela, zona de máximo contacto con el presente (contemporaneidad) imperfecto.⁷

Estos tres rasgos de la novela se relacionan orgánicamente entre sí, y aparecen condicionados por la época moderna. La desintegración de las sociedades hegemónicas europeas, hasta entonces cerradas y monolíticas, dio lugar al establecimiento de nuevas relaciones internacionales y lingüísticas. Estas condiciones de apertura hacia la diversidad de lenguas, culturas y épocas propició un cambio importante en la existencia y pensamiento europeos. En este sentido, la novela constituye la mejor expresión de esa vida que se inicia con la modernidad.

1) La tridimensionalidad estilística, relacionada con la conciencia plurilingüe.

Este primer rasgo se refiere a la triple orientación de la palabra en su dialogización interna, en el contexto del plurilingüismo. Toda palabra concreta se orienta dialógicamente hacia la palabra ajena (la palabra del otro), hacia el objeto (la realidad) y hacia el mismo hablante (autorreflexividad). Toda palabra está orientada hacia una respuesta anticipada, que parte desde el hablante, su punto de vista individual que, a su vez se orienta hacia el objeto, que constituye una concentración de diferentes concepciones o puntos de vista sobre sí mismo. La palabra no se relaciona con su objeto de manera directa

⁶ *Idem*, p. 456.

⁷ *Ibid.*

ni unívoca, no existe una fusión entre la palabra y la cosa. El objeto se encuentra rodeado y permeado de ideas generales, de puntos de vista, valoraciones y acentos ajenos. Entre la palabra y el objeto, y entre la palabra y el hablante, existe una zona de iluminación recíproca con la palabra ajena. Solamente el discurso monológico es el que pretende establecer una sola verdad, un solo punto de vista sobre el mundo.

Bajtín define la dialogización interna de la palabra de la siguiente manera:

La palabra nace en el interior del diálogo como su réplica viva, se forma en interacción dialógica con la palabra ajena en el interior del objeto. La palabra concibe su objeto de manera dialogística.⁸

Por otra parte, el encuentro con la palabra ajena no solamente ocurre en el interior del objeto, sino también, en la conciencia, *en el alma del oyente*, esto es, a quien está dirigida la palabra, el enunciado. La palabra se construye con una orientación hacia una respuesta anticipada del oyente, de ahí que exista una profunda influencia estilística de la palabra-réplica prevista, marcada por matices y acentos semánticos intencionales.

En la palabra novelesca, la triple orientación de la palabra adquiere importancia primordial para las intenciones estéticas del autor. La novela, considerada como un sistema artístico de lenguajes, incorpora y transforma los lenguajes -tanto literarios como no literarios- mediante una actividad modelizante, en imágenes del lenguaje. En este sentido, Lotman establece la diferencia entre las lenguas naturales, por una parte, y los lenguajes secundarios de comunicación (sistemas de modelización secundaria), por otra. Los sistemas secundarios son los que se superponen sobre el nivel lingüístico natural, se *sirven de la lengua natural como material*.⁹ Tanto Lotman como Bajtín conciben la novela como un complejo sistema de lenguajes, que supone

⁸ *Idem*, p. 97.

⁹ Lotman, *op. cit.*, p. 20.

una serie de relaciones dinámicas y jerarquizadas. La actividad modelizante, para Lotman, y la creación de imágenes del lenguaje, para Bajtín, implica una relación específica entre el sujeto (autor) y el mundo que se propone modelizar. La Mtra. Françoise Perus señala al respecto:

Las imágenes del mundo son portadoras de elementos significativos en diferentes grados de elaboración y son constitutivas del imaginario sociocultural. Los lenguajes primarios se constituyen en vehículos que remiten a visiones del mundo que el artista modeliza a partir de una selección y jerarquización, en relación con su propia perspectiva del mundo. Se establece la relación entre el sujeto y el objeto, a través de la relación sujeto y lenguajes primarios. A su vez, se relacionan los lenguajes primarios con el mundo a modelizar, para llegar a un segundo nivel de relación sujeto y objeto: el artista y su mundo representado en la obra; la última relación constitutiva es la que implica la existencia del lector, esto es, la imagen del lector virtual, de la cultura, el universo de representaciones y los sistemas de valores.¹⁰

En la novela, considerada como un fenómeno pluriestilístico, plurilingüe y plurívocal, se crean las condiciones para una iluminación recíproca entre los diferentes lenguajes representados. Con esto, el lenguaje deja de considerarse como un *universo lingüístico ptolemeico, cerrado, único y unitario* (monológico), y se reconoce como un *universo abierto galileano* (dialógico), con su *multitud de lenguajes que se iluminan recíprocamente*.¹¹

El novelista se sirve de las palabras ajenas para crear sus imágenes y, sin despojarlas de sus intenciones sociales, las utiliza como un medio de refracción de sus propias intenciones estéticas. En este sentido, la relación que establece el autor con la palabra ajena puede ser de adecuación o no adecuación al mundo representado. El texto artístico se constituye en escenario de conflicto, de tensión entre la tendencia a la unicidad propia del autor, y la pluralidad de sentidos de los que son portadores los lenguajes primarios.

¹⁰ Françoise Perus, Apuntes del Seminario "Crítica Literaria", UNAM, 7 de enero 1992.

¹¹ Bajtín, *op. cit.*, p. 423.

Desde el punto de vista metodológico, Bajtín define la tarea del investigador de la siguiente manera:

En la novela está representado un sistema artístico de lenguajes -más exactamente, de imágenes de los lenguajes-, y la verdadera tarea del análisis estilístico de la misma consiste en descubrir todos los lenguajes orquestadores que existen en su estructura, en comprender el grado de distanciamiento de cada lenguaje de la última instancia semántica de la obra, y los diversos ángulos de refracción de las intenciones de los lenguajes; en comprender las interrelaciones dialogísticas, y, finalmente, si existiese la palabra directa del autor, determinar su trasfondo dialogístico plurilingüe fuera de la obra.¹²

Para explicar con mayor claridad los otros dos rasgos de la novela, referidos ya a los aspectos temáticos de su estructura, Bajtín establece la comparación de la novela con la epopeya.

2) La transformación radical en la novela de las coordenadas temporales de la imagen literaria.

Bajtín define tres rasgos esenciales de la epopeya:

1) sirve de objeto a la epopeya el pasado épico nacional, el "pasado absoluto" (según la terminología de Goethe y Schiller); 2) sirve de fuente a la epopeya la tradición, la leyenda nacional (y no la experiencia personal y la libre ficción que se desarrolla en base a la primera); 3) el universo épico está separado de la contemporaneidad, es decir, de la época del rapsoda (del autor y de sus oyentes), por una distancia épica absoluta.¹³

El pasado y su relación específica con el mundo representado es el rasgo constitutivo formal de la epopeya como género. La representación está realizada desde un pasado, el tiempo del "principio" y de los "mejores", sin establecer relación con la contemporaneidad. El presente es ignorado por considerarlo intrascendente, algo pasajero e inestable; una realidad imperfecta.

¹² *Idem*, p. 231.

¹³ *Idem*, p. 458.

ta, carente de sustancia. En este sentido, el pasado absoluto trasciende de una categoría temporal a una categoría valorativa específica.

El género épico tiene un carácter absoluto, perfecto y cerrado, que es inaccesible a la experiencia personal tanto del autor como del oyente-lector, no admite puntos de vista ni valoraciones individuales. No hay lugar para lo inacabado, para lo imposible de resolver, para lo problemático. El apoyo de la epopeya en la tradición y la leyenda definen su carácter incontestable, su profundo respeto hacia el objeto de la representación y hacia la palabra que lo representa.

El mundo épico se revela definitivamente terminado, no sólo como representación de un pasado lejano, sino también con relación a su sentido y valoración. Se establece una "distancia épica", que impide la reinterpretación y la revaluación, no sólo con respecto al mundo modelizado -acontecimientos y héroes-, sino también con respecto a los puntos de vista sobre los mismos. No existe separación entre la palabra épica y su objeto. La idealización del pasado en los géneros de la antigüedad y de la Edad Media, tiene un carácter oficial, en tanto que está vinculado a la condición de los grupos socialmente dominantes. Toda grandeza, poder, privilegio, se trasladan de la zona de contacto familiar al plano alejado, se les confiere un carácter intocable, incontestable y perdurable (vestimenta, discurso del héroe, etc.)

"La representación de un acontecimiento en el mismo nivel valorativo y temporal de uno mismo y de sus contemporáneos (y por lo tanto, con base en la experiencia y la ficción personales) significa un cambio radical, pasar del universo épico al novelesco".¹⁴ En la novela el objeto de representación se elabora desde la perspectiva del presente, sin distancia alguna. El punto de partida para su comprensión, valoración y estructuración, es la realidad contemporánea. Inclusive, en los casos en que el pasado y el mito constituyen el objeto de representación, no se establece ninguna "distancia épica",

¹⁴ *Idem*, p. 459.

porque su reelaboración y resignificación se realizan desde la perspectiva de la contemporaneidad.

Los géneros inferiores cómicos-serios, en oposición a los géneros elevados, plantean ya un doble rompimiento de la distancia épica. Por una parte, el pasado absoluto -la distancia temporal- es sustituido por la contemporaneidad; y por otra, mediante la actualización del elemento cómico (la risa popular) se da el rompimiento de la distancia valorativa, esto es, el desenmascaramiento y la desmistificación de héroes, dioses y semidioses. Es aquí, como explica Bajtín, "donde hay que buscar las auténticas raíces folclóricas de la novela. El presente, la contemporaneidad como tal, el *yo mismo, mis contemporáneos y mi época*, fueron objeto al principio de una risa ambivalente: jovial y cáustica al mismo tiempo. Ahí es donde se genera una nueva actitud radical hacia la lengua y la palabra. Junto a la representación directa -de ridiculización de la contemporaneidad- florece la parodización y el transformismo de todos los géneros e imágenes elevadas del mito nacional. Ahí -en la parodia, y especialmente en las transformaciones- es donde se 'contemporanza' el 'pasado absoluto'; es rebajado, representado a nivel de la contemporaneidad en su ambiente cotidiano, en su lenguajes de nivel inferior".¹⁵

La desmistificación consiste, precisamente, en desprender al objeto del plano alejado y, mediante su ridiculización, destruir la distancia. La risa posee la fuerza capaz para colocar al objeto en la zona de la experiencia personal del "sujeto estético", esto es, tanto del creador de la imagen como del receptor. Solamente en una relación de máximo contacto con el objeto, éste puede ser percibido familiarmente en todos sus aspectos. El objeto pierde la "pátina" del tiempo, que lo protegía de las inclemencias sociales, y es exhibido y observado en todos los ángulos, desde arriba y desde abajo, desde adentro y desde fuera. En este sentido, la risa se constituye en "el factor más importante para la creación de la premisa de osadía, sin la cual es imposible la comprensión realista del mundo".¹⁶

¹⁵ *Idem*, p. 466.

¹⁶ *Idem*, p. 468.

Finalmente, "la transformación radical en la novela de las coordenadas temporales de la imagen literaria" define una relación específica entre el autor y la novela. El novelista puede figurar en el campo de la representación, en distintas actitudes de actor: "puede representar los momentos reales de su vida o hacer alusiones a éstos; puede intervenir en la conversación de los personajes, polemizar abiertamente con sus adversarios literarios, etc."¹⁷ Sin embargo, lo trascendente no es sólo la presencia de la imagen del autor en la obra, sino "también el hecho de que el autor mismo, auténtico, formal primario (autor de la imagen del autor), tenga nuevas relaciones con el mundo representado: ambos se hallan ahora en las mismas coordenadas temporales; la palabra del autor que representa, está situada en el mismo plano que la palabra representada del personaje, y puede entrar (más exactamente, no puede dejar de entrar) con él en relación dialogística en combinaciones híbridas".¹⁸

Por otra parte, la transformación radical de las coordenadas temporales de la imagen literaria, determina también un cambio radical en la estructura de la imagen artística, siguiente y último rasgo estructural definido por Bajtín:

- 3) Una nueva zona de construcción de la imagen literaria en la novela, zona de contacto con el presente (contemporaneidad) imperfecto.

De manera general, para explicar este último rasgo, Bajtín parte de la premisa que define la condición de imperfección del presente:

El presente es en su -por decirlo así- "totalidad" (aunque no constituya, precisamente un todo) imperfecto, por principio y esencia: el presente requiere continuación con todo su ser; se dirige hacia el futuro, y cuanto más activa y conscientemente avanza hacia ese futuro, tanto más perceptible y significativa es su imperfección.¹⁹

¹⁷ *Idem*, p. 472.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Idem*, p. 474.

Por lo tanto en la novela, cuyas coordenadas temporales de la construcción de la imagen corresponden al presente, se establece también una zona de contacto con el presente en devenir. El mundo representado en la novela, es un mundo abierto hacia el futuro. Es un tiempo histórico, en evolución. El mundo representado no se crea desde los orígenes, sino que es parte integrante de una evolución. En la novela, como en el tiempo presente, no existen ni la primera ni la última palabra. El objeto pierde su "invariabilidad" semántica: "su significación y sentido se renuevan y se desarrollan en la medida en que se desarrolla el contexto".²⁰ Esto es lo que condiciona cambios radicales en la estructura de la imagen artística. "La imagen artística adquiere una actualidad específica. Se pone en relación -bajo una u otra forma y en mayor o menor medida- con el acontecimiento de la vida en proceso de desarrollo, en el que también nosotros -el autor y los lectores- estamos fundamentalmente implicados".²¹

A diferencia de la épica, que define un distanciamiento entre el lector y el contexto representado, la novela establece relaciones específicas que involucran al primero de manera importante. La novela se plantea la tarea estética de anticipar e influir el futuro real, tanto del autor, como del lector. Dadas sus características específicas, la novela se constituye en un género susceptible a ser reevaluado y reinterpretado desde las diferentes perspectivas que se concentran en la zona de contacto con el presente en devenir.

Por último, Bajtín define otros rasgos artísticos de la novela vinculados a los problemas antes mencionados, entre los que se encuentra el relacionado con la "reestructuración radical de la imagen del hombre en la novela".

El cambio de orientación temporal y de zona de construcción de las imágenes se manifiesta de manera profunda en una estructuración diferente de la imagen del hombre en la novela, y por extensión, en la literatura. El

²⁰ *Idem*, p. 474.

²¹ *Idem*, p. 475.

hombre, en estrecha vinculación con su tiempo, también se manifiesta como un hombre inacabado, imperfecto. La imagen del hombre se construye con base en una desintegración del hombre perfecto, donde dejan de coincidir el hombre exterior y el interior. La imagen del hombre se somete a un proceso desmistificador y de desenmascaramiento, en el que se descubre la no correspondencia entre su imagen y su verdadero destino y situación. En este proceso desmistificador juegan un papel importante las fuentes folclóricas cómico-populares de la novela. La risa popular es un elemento destructor de la imagen mitificada del héroe perfecto, y establece una relación de familiarización cómica. "El hombre dejó de coincidir consigo mismo y, por lo tanto, también el argumento dejó de revelar al hombre hasta el fondo".²²

En la novela, esa no coincidencia entre el hombre exterior y el interior, dio lugar a que la subjetividad del hombre se convirtiera en objeto de representación. "Esa disgregación de la integridad épica (y trágica) del hombre en la novela, va unida a la preparación de una nueva y compleja integridad de la evolución humana a un nivel superior".²³

Como conclusión, Bajtín define lo siguiente:

La novela se formó precisamente en el proceso de destrucción de la distancia épica, en el proceso de familiarización cómica del mundo y del hombre, de rebajamiento del objeto de representación artística hasta el nivel de la realidad contemporánea, imperfecta y cambiante. La novela no se edificó - ya desde el principio - en la imagen alejada del pasado absoluto, sino en la zona de contacto directo con esa contemporaneidad imperfecta.²⁴

²² *Idem*, p. 480.

²³ *Idem*, p. 482.

²⁴ *Idem*, p. 483.

II. LA NOVELA HISTORICA

II.1 Lukács y la Novela Histórica

Con el propósito de dilucidar algunos aspectos de la novela histórica actual, y concretamente con relación a *Noticias del Imperio*, se revisarán algunas de las características genéricas de la novela histórica establecidas por Georgy Lukács.*

Lukács sitúa el origen de la novela histórica a principios del siglo XIX, aproximadamente en la época de la caída de Napoleón. Señala como precursoras del género a las novelas de tema histórico, desarrolladas en el siglos XVII y XVIII, que recrean temas de la historia antigua y los mitos de la Edad Media, incluso hasta del Lejano Oriente. Estas novelas únicamente son históricas en cuanto a su temática "puramente externa". El mundo que describen, tanto la psicología de sus personajes como las costumbres de la época, corresponde por completo a la época del novelista, y no cumplen con la *representación artística fiel de un período histórico concreto*. "A la llamada novela histórica anterior a Walter Scott le falta precisamente lo específico histórico: el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje" (15-16).

Walter Scott es considerado por Lukács el creador de la novela histórica clásica, en tanto que su obra se fundamenta en un momento histórico específico, que se ve reflejado en sus novelas. Entre los cimientos históricos sobre los que surgió la producción de Walter Scott, Lukács presenta el marco general de las transformaciones político-económicas que se produjeron a consecuencia de la Revolución Francesa en toda Europa. "Estos aconteci-

* Todas las citas de Lukács corresponden al libro *La novela histórica*, México. Biblioteca Era, 1977. En lo subsiguiente únicamente se hará referencia al número de la página que corresponda a cada cita.

mientos, esta revolución del ser y de la conciencia del hombre en Europa constituyen la base económica e ideológica para la creación de la novela histórica de Walter Scott* (29).

Sin embargo, Scott rara vez llega a hablar de su propia época. No plantea los problemas sociales ni analiza las principales contradicciones de la lucha de clases. Se remonta hacia las diferentes etapas de su pasado histórico y desde ese mundo, crea los personajes idóneos para el desempeño de su misión histórica-ideológica.

Se afana por presentar las luchas y las oposiciones de la historia a través de algunos personajes que en su psicología y en su destino se mantienen siempre como representantes de corrientes sociales y poderes históricos. Este modo de ver las cosas lo extiende Scott también a los procesos de desclasamiento, pero considera a éste siempre social y no individualmente. Su comprensión de los problemas del presente no es suficientemente profunda para resolver esta cuestión de los procesos de desclasamiento (33-34).

No obstante que la temática histórica de las novelas de Scott tiene contactos cercanos con la de los novelistas románticos, sería erróneo considerarlo como un escritor romántico. Para Scott el concepto de la temática es diferente. Según Lukács: "Esta oposición se manifiesta en primera instancia y en forma inmediata en la composición de sus novelas, cuya figura central es siempre el héroe mediocre y prosaico" (34). Con relación a la temática histórica, Scott selecciona los períodos y los estratos sociales de la actividad humana, cuyo carácter corresponde al de la epopeya antigua. En este sentido, Lukács define y extiende a la novela histórica ese carácter épico de la temática y de la composición que se manifiesta en las novelas de Scott.

Respecto a los héroes epopéyicos, Hegel, nos dice Lukács, fue el que definió su carácter total, unitario: "individuos totales que comprenden en sí brillantemente lo que generalmente se halla separado y diseminado en el carácter nacional, y que en ello se mantienen como caracteres grandes, libres y humanamente hermosos"(36). En lo único en que se diferencian los héroes

de Scott, es en cuanto a su medianía, en ser los hombres promedio, los hombres surgidos del pueblo. Pero de igual manera, representan esa unidad, totalidad y conciliación de los extremos antagónicos, cuya lucha constituye ya no la epopeya, sino la novela histórica.

Una consecuencia de este planteamiento, en el terreno compositivo, consiste en que los protagonistas de la novela histórica adquieren un carácter monológico, que se define precisamente por la orientación conciliadora de los extremos de la lucha que se representa en la novela, dentro de una crisis social. Existe una marcada tendencia a establecer un solo punto de vista, el del autor, el de la historia, el de la realidad objetiva, el del pueblo. De esta manera, se niega la posibilidad de interferencia y de confrontación de otras voces, otros puntos de vista, que bien pueden ser de otros personajes, o del mismo narrador, en posición de igualdad con respecto a los demás, en un diálogo de conciencias.

A este planteamiento se opone la concepción dialógica de la novela. El dialogismo compositivo entra en contradicción con la idea de considerar a la novela como un todo unitario y cerrado, que anula la posibilidad de un debate ideológico con otras voces, incluida la del narrador. El destino artístico de la novela histórica es cumplir con una función ideológica.

Scott elige siempre protagonistas que por su carácter y por su destino entran en contacto humano con ambos campamentos. El destino justo de un héroe mediocre de esta especie, que no se decide apasionadamente por uno de los poderes en pugna en la gran crisis de su tiempo, sirve de excelente eslabón unificador en la composición de las obras (37).

Otra de las características que definen la configuración de los personajes de la novela histórica, sería el respeto y la fidelidad de su imagen con relación a su "magnitud histórica real". Difícilmente se encontrarán en una novela histórica representaciones paródicas de algunos de sus héroes, o bien, cierta ficcionalización o extensión en su actuación. Aquí se establece una distancia

entre el narrador y los personajes históricos, lo cual impide una resignificación por parte del autor y del lector.

Según Lukács, la preocupación estética de Scott aparece estrechamente ligada a la representación de la vida popular, esto es, asume un carácter eminentemente social. Es así como el potencial individual imaginativo y de transgresión de los héroes aparece subordinado a una misión política-ideológica:

Scott expone todos los problemas de la vida popular que desembocaron en la crisis histórica plasmada por él. Y después de habernos convertido en partícipes simpatizantes y comprensivos de esta crisis, después de que entendemos claramente los motivos de la crisis, las causas por las que la nación está dividida en dos partidos, después de que hemos visto cómo las diversas capas de la población se comportan ante la crisis -después de todo ello hace su aparición el gran héroe histórico en el escenario de la novela. En sentido psicológico es un personaje ya hecho el que se nos presenta, y en efecto debe ser ya una figura definida para que pueda cumplir con su histórica misión en la crisis. Pero el lector no tiene nunca la impresión de habérselas con algo rígido y acabado, pues las luchas sociales ampliamente descritas que anteceden a la aparición del héroe muestran precisamente cómo en una época determinada tenía que surgir un héroe determinado para resolver esos problemas (39).

Esta cita define otro aspecto monológico. Scott se introduce en el narrador omnisciente que da cuenta de una realidad histórica específica. Todo es visto y controlado por el *autor-dios que todo lo sabe*, con la clara intención de establecer una relación solidaria con el lector, sobre la versión ofrecida por el narrador. Se niega al lector la posibilidad de interactuar con otras perspectivas sobre la realidad representada. Por otra parte, el héroe aparece carente de autonomía. Tal parece estar configurado "por encargo": debe representar la suma de atributos necesarios, que le permitan "cumplir con su histórica misión en la crisis", esto es, con las intenciones ideológicas del autor.

Para Lukács, "de lo que se trata en la novela histórica es de *demostrar* con medios *poéticos* la existencia, el 'ser así' de las circunstancias históricas y sus personajes" (46). Esta concepción impone el manejo y la representación de una verdad única.

Respecto a la relación de los personajes con el mundo representado, Lukács plantea un determinismo histórico: "Su punto de partida está siempre en la presentación de las influencias en la vida cotidiana del pueblo por parte de los importantes cambios históricos, y en la presentación de los cambios materiales y psíquicos provocados por aquéllos en los seres humanos que, sin darse cuenta de sus causas, reaccionan sin embargo en forma inmediata y vehemente" (53).

El determinismo histórico planteado aquí por Lukács, establece una conexión directa entre un cierto momento histórico y la actuación de los héroes. Esta aseveración no toma en consideración la manera, ni el vehículo, mediante el cual se establece esa relación. Dicho de otra forma, el hombre se relaciona con la realidad de una manera abstracta.

La percepción de la realidad necesariamente supone una relación entre el individuo y el mundo, y se realiza a partir de una serie de representaciones. Dichas representaciones constituyen un complejo sistema de relaciones con otras representaciones, con otros discursos, con otras maneras de ver el mundo. Esto es, el pensamiento sigue su curso, las ideas no surgen de la nada ni son determinadas exclusivamente por una condición histórica. Existe una tradición de pensamiento, y por lo tanto, de representaciones, que se van desarrollando con base en la tensión que se da entre lo nuevo y lo viejo.

Regresando al planteamiento determinista de Lukács, no se puede negar la importancia que tienen ciertos momentos de crisis en la historia para la emergencia o el fortalecimiento de ideas que propongan un cambio. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre la influencia que pueda ejercer cierto momento de transición en la historia, y una determinación de esa realidad sobre las ideas.

Lukács define la verdad de la representación por su validez histórica. Habla de una verdad única, que es la portadora del sentimiento popular y

nacionalista, presentada como un bloque total y unitario. Es aquí donde radica el carácter monológico de su planteamiento:

Scott es un patriota, y se muestra orgulloso de la evolución de su pueblo. Y esta actitud es imprescindible para crear una novela histórica auténtica que haga vivir al lector el pasado en toda su verdad y realidad (58).

Lukács critica y condena a los escritores de la "decadencia burguesa", precisamente por alejarse de la "verdad histórica": "Estos escritores no perciben en la creación poética la máxima forma literaria del auténtico reflejo de la realidad objetiva, sino algo meramente subjetivo que los aleja arbitrariamente de la única verdad de lo objetivo" (340). Sin embargo, concede ciertas licencias para el manejo libre de caracteres y situaciones históricos, siempre y cuando tengan la intención de subrayar las características esenciales de una determinada época histórica.

Con respecto a la perspectiva de los personajes, la novela histórica, no obstante tener una marcada preocupación por la representación de los problemas verdaderos del pueblo entero, lo hace, la mayoría de las veces, desde una perspectiva que corresponde a los estratos superiores de la sociedad. Sin embargo, Lukács señala que en los sucesos de la vida de los protagonistas se "refleja la vida y el destino del pueblo entero" (354).

Lukács justifica ese excentricismo social de la perspectiva de los protagonistas, en tanto que lo importante es el contenido de los problemas sociales que plantea, siempre y cuando esté referido al pueblo mismo:

Pero lo decisivo en el aspecto artístico es el contenido social y psicológico del destino plasmado; es decir, la cuestión de si este destino está vinculado o no lo está con los grandes problemas típicos de la vida popular en lo que respecta al contenido (355).

De esta manera, Lukács privilegia los aspectos de contenido en la novela histórica, subordinando la realización formal a las necesidades expresivas de

un contenido ideológico específico. Aquí, lo importante es la demostración de "esa verdad histórica" de carácter nacional y popular, en su proceso de cambio social. Lukács crea personajes y situaciones cuyo destino se halla estrechamente ligado al destino histórico-social.

Cualquier obstáculo que implique una desviación en la demostración de la "verdad histórica", esto es, que altere el carácter monológico de la obra, es rechazado por Lukács. Las formas biográficas de la novela histórica constituyen un riesgo, en cuanto que abren la posibilidad de otras perspectivas de reflexión en torno a las relaciones del personaje con el mundo representado. La verdad histórica niega cualquier injerencia de carácter individual que pueda alterar su representación:

Los rasgos personales y privados, puramente psicológico-biográficos, reciben un tratamiento de una amplitud desproporcionada, es decir, se les concede demasiada importancia. Las grandes fuerzas motrices históricas se quedan cortas, se presentan demasiado sumarias, demasiado referidas al personaje que ocupa biográficamente el centro de la atención. Y debido a esta falsa repartición de los pesos no puede ocupar su lugar en todo lo que vale el gran viraje histórico que constituye el contenido central verdadero de este género novelístico (404).

Como planteamiento final, Lukács propone una total y radical negación de la corriente del realismo burgués decadente, y el volver la vista hacia la novela histórica clásica, cuyo marcado carácter épico garantiza un respeto al contenido popular de la representación histórica:

No sólo porque poseemos en ella una pauta literaria de muy elevado nivel para nuestra plasmación de las tendencias reales de la vida popular, sino también porque en vista de esta popularidad la novela histórica clásica hizo patentes en forma ejemplar las *leyes generales de la gran poesía épica*, mientras que la separación de la vida en la novela del período decadente disolvió en alto grado justamente estas leyes generales del arte narrativo, desde la composición y la caracterización hasta la elección del vocabulario. Y la perspectiva de una vuelta de la novela a la auténtica grandeza épica, a un carácter épico, tendrán que resucitar estas leyes generales del gran arte narrativo, tendrá que hacerlas nuevamente conscientes y traducirlas en la práctica, si la perspectiva no se ha de disolver a sí misma en un contradictoria problemática (441).

II.2 La Novela Histórica en México

En los últimos años, la producción literaria en América Latina se ha caracterizado por un resurgimiento de la recreación de los temas históricos, principalmente en la novela, pero también en el ensayo, la crónica y el teatro. Existe una marcada preocupación por la revaloración y resignificación de los temas y figuras de la historia. La mayoría de críticos y escritores coincide en señalar el carácter específico de una nueva tendencia literaria, que se define por el interés de recuperar el pasado histórico desde el presente. Este interés surge como una necesidad de releer y de desconstruir las imágenes del discurso oficial, y de proponer no solamente una lectura diferente, sino también una reescritura que conduzca a un diálogo abierto con el pasado histórico.

El interés por la historia ha sido una constante en el quehacer literario mexicano. Particularmente, la novela ha reflejado esa tendencia narrativa desde el siglo XIX, durante el período de 1868 a 1872. Al respecto, José Emilio Pacheco, en la presentación del libro *Novela histórica y de folletín* escribe lo siguiente:

En México la novela histórica y folletinesca tuvo su auge entre 1868 y 1872. La guerra de Reforma y la invasión francesa habían sido experiencias que afectaron a todos en lo más hondo. Los mexicanos y en primer término las mexicanas, pues las mujeres dominaban en el público lector, querían entender qué les había pasado, en términos no abstractos sino concretos: de personas como ellos. Los novelistas respondieron inmediatamente a esta demanda con obras que muchas veces no son históricas por referirse a un pasado lejano sino por hablar de la gran conmoción recién terminada.¹

Como rasgo común en la novelística de esta época se define el compromiso político, por parte de los escritores, de participar en la construcción nacional del país. No solamente el pasado histórico inmediato sino también los hechos históricos de la colonia se constituyen en el objeto de la representación

¹ José Emilio Pacheco, "Notas sobre la Novela Histórica, p. VI.

de las novelas de este período. Era necesario, como señala Pacheco, "dar forma a la experiencia común, erigir una imagen del pasado en que por contraste apareciera lo que se deseaba para el futuro, hacer una literatura mexicana" [...].² Ignacio Manuel Altamirano es quien define un proyecto teórico sobre la situación y los propósitos de la novela de esta época. Pacheco transcribe la siguiente cita de Altamirano:

"La novela es indudablemente la producción literaria que se ve con más gusto por el público y cuya lectura se hace hoy más popular. Pudiérase decir que es el género de literatura más cultivado en el siglo XIX y el artificio con que los hombres pensadores de nuestra época han logrado descender a las masas doctrinas y opiniones que de otro modo sería muy difícil que aceptasen...La novela hoy ocupa un rango superior y, aunque revestida con las galas y atractivos de la fantasía, es necesario no confundirla con la leyenda antigua, es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el estudio social, la predicación de un partido o de una secta religiosa; en fin, una intención profundamente filosófica y trascendental en las sociedades modernas. La novela hoy suele ocultar la biblia de un nuevo apóstol o el programa de un audaz revolucionario".³

Sobre este punto es importante resaltar el papel histórico-cultural que asume la novela de esta época. En este sentido, se podría decir que existe cierta relación con los planteamientos de Lukács sobre la novela histórica. En los novelistas de la restauración existía la preocupación consecuente con una necesidad histórica concreta. Esto es, se define una clara orientación política en apoyo al desarrollo y consolidación de una corriente ideológica específica, en este caso, el positivismo.

En el siglo actual, la Revolución Mexicana dio origen a la creación del género de la "Novela de la Revolución". Esta tendencia narrativa, como parte de un programa cultural, se plantea ofrecer una imagen distinta y opuesta a la creada por el muralismo mexicano, que exaltaba los logros de la Revolución. *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, considerada como la novela iniciadora del género, muestra ya una imagen de decepción y desesperanza,

² *Idem*, p. VII.

³ *Ibid*.

enmarcadas por la traición y la corrupción que se da en las filas de la Revolución. Al respecto Carlos Monsiváis aporta los siguientes datos:

[...] el hecho es que en diciembre de 1924, al tomar posesión de la Secretaría de Educación Pública, el ministro Puig Casauranc promete la publicación y la ayuda a cualquier obra mexicana en la cual la decoración amanerada de una falsa comprensión de la vida se vea reemplazada por cualquier otra, dura y severa y con frecuencia sombría, pero siempre verdadera, tomada de la vida misma. Una obra literaria que describa el sufrimiento y se enfrente a la desesperación. Lo que Puig demanda es una literatura que desdeñe los paisajes idílicos y se dedique a hacerle comprender a sus lectores la gravedad de la situación.⁴

El resultado es, como apunta Carlos Monsiváis, "una novelística cuya suma de aspectos compartidos (formales, temáticos, ideológicos, de clase) desemboca en una sorprendente congruencia, en un rechazo monolítico de cualquier visión alborozada y celebratoria de la Revolución".⁵

La Novela de la Revolución abarca un período amplio. A lo largo de más de cuatro décadas, desde la agonía del porfirismo hasta la consolidación de las nuevas instituciones, la Novela de la Revolución ha estado vinculada al proceso social y político del país. Al respecto Monsiváis señala los siguientes temas de la realidad nacional recreados por el género: "la cuestión indígena, la guerra cristera, la Reforma Agraria, La Expropiación Petrolera y -capítulo concluyente- la corrupción política y económica del presidente Alemán".⁶

En términos generales, y con cierta reserva, dado que la Novela de la Revolución incluye a escritores muy diversos y opuestos, se podrían establecer algunos puntos coincidentes con la "Novela Histórica" definida por Lukács. Como característica común, estas novelas buscan recrear de manera exhaustiva los acontecimientos más significativos de nuestra historia reciente. Asimismo, manifiestan un marcado interés por presentar las luchas y las oposi-

⁴ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", p.1446.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

ciones sociales del momento, a través de algunos personajes que en su psicología y en su destino se mantienen siempre como representantes de corrientes sociales y poderes políticos. Se pueden considerar "novelas históricas" no solamente por su temática, sino también por algunos aspectos compositivos, tales como la configuración de personajes y el tipo de narrador, omnisciente en la mayoría de los casos. No obstante la preocupación por representar las contradicciones sociales de las mayorías, éstas son enfocadas desde la perspectiva del autor que, instalado en la omnisciencia del narrador o en algún personaje, expone sus puntos de vista con la clara intención de establecer una relación solidaria con el lector.

Actualmente uno de los problemas que enfrenta la crítica literaria, a raíz del auge que ha tenido la novela de tema histórico, es precisamente el manejo del concepto de "novela histórica". En la mayoría de los casos, tanto críticos como escritores evaden el empleo del término, y se refieren a ella ya sea como: "literatura histórica", "novela de tema histórico", "novela histórico-literaria", "ficción acotada por la historia", o simplemente "libro"; o bien, utilizan el término con especificaciones al calce: "novela histórica ('la que hace ficción a partir de un personaje de la historia')".

Sin embargo, algunos especialistas en la materia sí emplean el concepto, para ratificarlo o para redefinir el carácter de estas novelas de tema histórico. Así, para Christopher Domínguez: "*Tinsima* es una novela histórica en el estricto sentido de la palabra, porque está diseñada sobre el canon del género".⁷ En cambio, José Joaquín Blanco declara: "No, en absoluto. No hay novela histórica en México desde Martín Luis Guzmán, no ha habido un segundo; como tampoco hay novela policiaca ni lírica. Novela histórica es aquella que asume de una manera profunda e integral un suceso histórico y lo desarrolla ampliamente (como *La guerra y la paz*, de Tolstoi, o *Rojo y negro*, de Stendhal). Si se quiere hablar en serio del tema, se debe partir de críticos

⁷ Patricia Ruvalcaba, "El auge de la historia en la novela: un breve recuento", p.11.

serios, como Georgy Lukács; si se quiere decir que algunas novelas tocan hechos históricos, pues hasta las telenovelas lo hacen".⁸

El problema que constituye la falta de consenso entre críticos y escritores para denominar a esta novelística actual refleja el conflicto que supone la existencia previa de una definición genérica, más que de una caracterización, de la novela histórica establecida por Lukács.

No obstante, existen otros críticos y escritores que se apropian del término instaurado por Lukács, pero le confieren un sentido diferente. Se habla del surgimiento de una nueva novela histórica. Esta nueva tendencia narrativa ha sido reconocida no sólo en México, sino también en la literatura hispanoamericana, como lo señala Seymour Menton en su ensayo "*Noticias del Imperio y la Nueva Novela Histórica*".⁹ Quienes plantean esta distinción, entre otros, el colombiano Luis Miguel Urego¹⁰ y el argentino Abel Posse¹¹, definen la nueva novela histórica con base en una reinterpretación del pasado que trasciende el marco de la novela histórica. Esta trascendencia se define en una relectura de la Historia, orientada hacia la reflexión e impugnación del pasado histórico, del discurso oficial, y su consecuente reescritura. Esto es, la Nueva Novela Histórica plantea un diálogo desde el presente con el pasado histórico, orientado también hacia una resignificación del presente oficial.

De cualquier manera, la discusión en torno a la denominación de "novela histórica", no obedece al exclusivo interés de poder justificar o no, el empleo del término, ni de simplificar el problema que implica la caracterización de estas nuevas novelas históricas, o novelas de temas históricos, o como se les quiera denominar.

⁸ *Ibid.*

⁹ Seymour Menton, "*Noticias del Imperio y la nueva novela histórica*", pp. 141-143.

¹⁰ Gonzalo Vélez, "La novela histórica plantea la desconstrucción de la historia oficial", p. 27.

¹¹ Gonzalo Vélez "El teocidio, aún más grave que el genocidio de la Conquista: Posse", p.23.

Sin afán de pontificar, es innegable la importancia que ha tenido la teoría de la literatura de Georgy Lukács, no sólo para la comprensión de la novela histórica de una determinada época, sino también para la novela en general. Lukács, considerado como uno de los precursores de la estética marxista, realizó estudios serios y profundos que ofrecen una explicación de las condiciones socio-culturales en las que se originan un tema y un estilo determinados. No obstante su marcado interés por la función social de la literatura, analiza también algunos aspectos relacionados directamente con la composición de la novela. Sus aportaciones constituyen un fundamento teórico importante para el desarrollo de la crítica literaria, tanto en el contexto de una estética de la identidad -para los continuadores de su teoría-, como para quienes la trascienden, con una orientación dialógica. Sin embargo, para los propósitos del presente trabajo y como ya fue señalado con anterioridad, el objetivo de "demostrar con medios poéticos la existencia, el ser así de las circunstancias históricas y sus personajes" no parece explicar la estética de *Noticias del Imperio*. El análisis de esta obra requiere una concepción más amplia a la planteada por Lukács, y, en especial, más orientada a la poética de esta novela.

III. *Noticias del Imperio* y la crítica

Las novelas de Fernando del Paso siempre han representado un problema para la crítica. Tanto *José Trigo*, como *Palinuro de México* se han constituido en lugares de "encuentro" y "desencuentro" de lecturas coincidentes y divergentes con la propuesta estética del autor. Estas novelas se han distinguido por el carácter innovador de su realización, tanto en el plano estilístico como en el composicional. No obstante la dificultad que constituye ese carácter innovador, que plantea cierta ruptura con los modelos tradicionales definidos por la crítica, las novelas han obtenido reconocimientos nacionales e internacionales de primer orden: *José Trigo* obtuvo el "Premio Xavier Villaurrutia 1966"; *Palinuro de México* ganó el "Premio de Novela México, 1975", el "Premio Rómulo Gallegos 1982" y el "Premio a la Mejor Novela Extranjera Editada en Francia 1985-1986"; *Noticias del Imperio*, "Premio Mazatlán de Literatura 1987", y en 1991, Fernando del Paso fue distinguido con el "Premio Nacional de Ciencias y Artes en Lingüística y Literatura".

Fernando del Paso es un escritor consistente y consecuente con su quehacer estético. *Noticias del Imperio* no solamente define una nueva propuesta estética con relación a modelos establecidos, sino que trasciende su propio referente, su propia "sombra". Del Paso ha dejado atrás la experimentación lingüística, y el don joyceano aparece ahora disminuido, para abrirse paso hacia otras estrategias narrativas. Con lo anterior no se pretende afirmar que Del Paso incurre en una ruptura con relación a sus trabajos anteriores. Tanto en *José Trigo*, como en *Palinuro de México*, ya se vislumbran elementos de crítica al discurso oficial de la historia, y la tendencia de dar expresión a diversas voces narrativas en el relato. En este sentido, *Noticias del Imperio* constituye una continuación, y una evolución, de la poética del autor.

Podemos decir que *Noticias del Imperio* recibió un apoyo importante de los medios culturales de difusión. Aparecieron entrevistas del autor acerca de

la novela, desde antes de su publicación. El éxito de la novela se traduce a los 120 000 ejemplares vendidos hasta 1993¹. Este dato no necesariamente corresponde al número de lectores, pero sí es indicación de una notable divulgación y constituye un reconocimiento implícito.

El primer impacto de la novela, en los lectores "especializados" -los que publican- fue el de un reconocimiento generalizado. Se emitieron opiniones y comentarios un tanto superficiales que se publicaron en medios periodísticos, básicamente con la intención de sugerir o apoyar la lectura de la novela. Es comprensible, dada la extensión y complejidad de la obra, que los juicios serios y profundos tardaran en aparecer. Se dio una coincidencia entre los lectores y críticos, en cuanto al tiempo de lectura y de análisis. Sin embargo, y no obstante el tiempo transcurrido desde la publicación de la novela (1987), la crítica disponible es limitada. Entre los materiales que se seleccionaron como parte de la investigación para realizar esta tesis, se encuentran los trabajos de cinco especialistas.

Como ya se mencionó anteriormente, las novelas de Fernando del Paso han establecido la tradición de generar juicios, no sólo diferentes, sino hasta contradictorios. *Noticias del Imperio* no se aparta de esta tradición. A manera de planteamiento general, podríamos identificar claramente dos tendencias, mismas que están directamente relacionadas con el tipo de lectura que se hace de la novela.

La primera tendencia se ubica dentro del contexto de una lectura dirigida hacia la búsqueda del reconocimiento, por una parte, del modelo de la "Novela Histórica", y por otra, del propio referente del autor en sus novelas previas, donde la crítica se orientó hacia la identificación de los modelos establecidos de la estética del "Boom". Estos juicios, emitidos en torno a *Noticias del Imperio*, apuntan hacia una descalificación que, en ocasiones, llega a conver-

¹ Martín Solares, "¿Si reviviera Carlota?" Entrevista con Fernando del Paso en *La Jornada Semanal*, domingo 31 de octubre de 1993. Núm. 229. p. 37.

tirse en una condena rotunda, no sólo de algunos aspectos estilísticos y/o composicionales, sino de la novela en su conjunto.

En el caso específico de *Noticias del Imperio* existe una estrecha vinculación entre el mundo representado y una propuesta de lectura de la obra. Desde la primera página de la novela se descubre la intención impugnadora del autor respecto al discurso oficial de la Historia. Fernando del Paso no sólo propone una lectura diferente de la Historia, sino ofrece también una escritura que, lejos de representar una verdad única, es el resultado de la interacción convergente y divergente de los diferentes puntos de vista (estrategia de la proliferación) que se concentran alrededor de un objeto. Así, a *Noticias del Imperio* se le puede ubicar más dentro de la nueva tendencia de la "Novela Histórica", que de la establecida por Lukács. La novela plantea problemas específicos, tanto estilísticos como composicionales, que exigen un tratamiento metodológico que tome en cuenta esos aspectos particulares que definen su poética: el carácter heterogéneo de la novela, representado específicamente por la yuxtaposición de las diferentes convenciones narrativas utilizadas por el autor -aspecto directamente relacionado con el problema del plurilingüismo o heteroglosia-, y el dialogismo propuesto por el autor en la confrontación y desconstrucción de los discursos representados, mediante el empleo de recursos composicionales tales como la estilización, la estilización paródica, la hibridación, la parodia y la carnavalización. Los trabajos de la crítica que toman en consideración las características antes mencionadas de *Noticias del Imperio* se enfocan hacia el contexto dialógico de la obra, en el cual se pueden identificar algunos de los planteamientos de Bajtín.

Una vez definidas estas dos perspectivas de análisis, lo que se pretende en lo subsecuente es "dialogar", esto es, confrontar algunos de los puntos analizados por la crítica a la que se ha hecho referencia, con los resultados derivados del análisis que se propone desarrollar en esta tesis.

III.1 La crítica de *Noticias del Imperio* en el contexto de la "Novela Histórica" y de la estética del "Boom".

Dentro de esta primera perspectiva, los trabajos realizados por Óscar Mata² (Premio de Ensayo Literario *José Revueltas* 1991) y Alberto Paredes³ plantean una serie de problemas relacionados con la poética de Fernando del Paso en *Noticias del Imperio*. El objetivo de esta exposición no es el discutir la totalidad de los puntos tratados ni abordarlos con la extensión que el caso requeriría, sino solamente plantear algunas de las discrepancias surgidas de la confrontación de los diferentes puntos de vista.

a) La estructura de la novela.

*El pensamiento del escritor se realiza en una estructura artística determinada de la cual es inseparable.*⁴

El análisis de la estructura de un texto artístico, supone necesariamente el establecimiento de la interrelación semántica con los demás elementos que lo conforman. En el texto artístico, considerado como un sistema -no sólo de comunicación, sino también de modelización-, cada uno de sus elementos es portador de un significado específico, que al establecer relaciones con otros elementos del sistema crean otros significados. La organización del texto artístico se da en dos niveles: internamente, establece relaciones sintagmáticas en la inmanencia del texto, y por otra parte, define su significación a través de sus relaciones semánticas con los fenómenos externos respecto a él. De la misma manera, tampoco se puede descubrir la esencia de cada uno de los elementos al margen de la relación con otros elementos. Este planteamiento, derivado directamente de la teoría de Lotman, conduce a cuestionamientos de algunas aseveraciones hechas por la crítica, en torno a la estructura de *Noticias del Imperio*.

² Óscar Mata, "Un castillo de locura e historia: *Noticias del Imperio*", 73-93 pp.

³ Alberto Paredes, "Desencanto de *Noticias del Imperio*", 1-3 pp.

⁴ Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, pag. 22.

Alberto Paredes plantea su desencanto con base en, lo que él llama, la tríada de valores que ciñen la obra: un propósito, proyecto o código que la rige, su régimen específico y la pertenencia, o independencia, ante los modelos genéricos. Su desencanto comienza con la mecánica de la obra: "En el plano más evidente, el lector intuye de inmediato la dicotomía, vaivén y binomio entre los capítulos noes donde la ex emperatriz loca monologa y los otros, rigurosamente alternos, donde otro tipo de escenas y perspectiva narrativa completan y amplían el espectro de los soliloquios delirantes".⁵ Mecánica alternante que en ningún momento es alterada, conducente a una composición simple, predecible, exenta de sorpresas. La estructura peculiar de *Noticias del Imperio*, esto es, la organización de la novela con base en un principio de alternancia, es criticada por Paredes con la aseveración: "prefiero los libros de composición más compleja".⁶ La estructura de la novela desencanta al crítico por su simpleza, por carecer del "ritmo estructural, la trama de asimetrías y consonancias no lineales ni previsible [que] sean la matriz de los hallazgos y revelaciones".⁷ Estos atributos estéticos considerados así, al margen de lo que pretendieran expresar, se perciben como moldes vacíos en los que se quisieran verter los contenidos del argumento. La obra es la que va determinando la relación de sus elementos en el proceso mismo de su elaboración. Así, la estructura de la novela de Del Paso responde de manera orgánica a las necesidades de modelización del objeto de representación. El pretender analizar la estructura de la obra, sin considerar la función semántica que desempeña, puede conducir a una deformación de las intenciones estéticas del autor.

Por otra parte, y no obstante que Óscar Mata sí establece cierta interrelación semántica (no reconoce dicotomía alguna) entre las dos instancias narrativas presentadas en contrapunto, el criterio que sigue parece ser una simplificación esquemática de la relación entre la documentación y la imaginación:

⁵ Alberto Paredes, *op. cit.*, p. 1.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

En contrapartida a toda la copiosa información proveniente de libros y documentos, la locura de Carlota da pie al desborde de la imaginación a través de un largo, inacabable monólogo, repartido en doce capítulos de extensión tan pareja, que recuerdan los episodios de los novelones por entregas. De esa manera se establece la polaridad de la obra: el contraste entre la documentación y la imaginación [...]⁸

El problema radica en el establecimiento de la polaridad de la obra, en cuanto al contraste entre la documentación y la imaginación. Aquí se están confundiendo, o más bien mezclando, dos instancias: la del proceso de elaboración de la obra y la de su estructura. Con respecto al proceso, el mismo Del Paso, en una entrevista⁹, es quien explica el problema al que se enfrentó en la "carrera" entre la investigación documental y la imaginación. Pero este problema abarca la totalidad de la obra, tanto los capítulos de los monólogos de Carlota, como los capítulos alternos. Si bien es cierto que la estructura de la novela obedece a un principio de alternancia entre las dos instancias mencionadas, el contrapunto se establece principalmente en cuanto a la perspectiva narrativa. En ambas instancias se da ese "juego" entre imaginación y documentación, pero en proporciones diferentes. En los monólogos de Carlota impera la imaginación, sin embargo, en muchos pasajes se percibe el respaldo del documento histórico. De la misma manera, en los capítulos referidos tanto a la historia de México, como a la de Europa, no solamente la imaginación, sino también el humor, en formas paródicas e irónicas, alteran su carácter exclusivamente documental.

Por otra parte, el contraste que se establece entre documentación histórica e imaginación, conduce necesariamente a los planteamientos que algunos críticos han hecho con relación al supuesto carácter científico de los textos históricos, considerados como documentos irrefutables, y exentos de la subjetividad creadora del historiador. Bruce Novoa al referirse al problema de la desmitificación de la historia, alude a las observaciones que Hayden White hiciera con respecto a la relación entre la historia y la literatura:

⁸ Óscar Mata, *op. cit.*, p. 77.

⁹ Miguel Ángel Quemain, "La novela histórica". Entrevista con Fernando Del Paso, p. 4.

White muestra que los textos históricos están determinados por los mismos elementos retóricos que caracterizan la literatura: ciertos tropos y géneros de tramas (*Metahistory*).¹⁰

Otro de los críticos que se ha ocupado del tema, citado por Claude Fell, es Gilbert Durand:

No hay diferencia entre el *sermo mythicus*, el relato del novelista y el relato del historiador... toda historia es un relato, merecedor de las leyes del relato, luego de lo imaginario.¹¹

b) *Noticias del Imperio*, un libro más documental que literario.

Un segundo problema señalado por la crítica es el relacionado con el exceso de información documental que, se considera, incluye la obra. Para Alberto Paredes, su desencanto continúa por la acumulación de información histórica: "[...] como segundo objetivo modelador, parece basar toda su carga en erudición sobre aquel Imperio fugaz."¹² Falta la creación de escenas plenas, en "pos de una andanada informativa que desemboca en un didactismo excedido".¹³ Como obra didáctica, *Noticias del Imperio* es descalificada "porque no hay orden y claridad expositivos, agudeza analítica ni inteligencia conceptual".¹⁴ Este señalamiento no se acompaña con un análisis del posible sentido que pudiera tener la incorporación de los materiales "históricos", convertidos en objeto de la representación de la novela. Ante esta ausencia, el crítico no percibe ninguna relación semántica entre los diferentes niveles estructurales de la novela. En términos de Lotman, no se hace un análisis adecuado de las relaciones sintagmáticas -internas- de cada uno de los sistemas narrativos (monólogos y capítulos alternos); ni tampoco se establecen relaciones semánticas -externas- entre ambos sistemas.

¹⁰ Bruce Novoa, *Noticias del Imperio: La historia apasionada*, p.423.

¹¹ Claude Fell, "Historia y Ficción en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso", p.80.

¹² Alberto Paredes, *op. cit.*, p. 1.

¹³ *Idem.*, p.2

¹⁴ *Ibid.*

Noticias del Imperio "no crece", "sólo aumenta", nos dice Paredes, en la comparación que hiciera al respecto, con *Palinuro de México*. A continuación la cita:

Palinuro de México: cada capítulo y secuencia es un esfuerzo no sólo estilístico sino genérico y de búsqueda humana: no sólo aumenta en cantidad limitándose a dar más información sobre la medicina, Estefanía, la Ciudad de México, el romance central...cada nuevo capítulo es un nuevo movimiento, con ritmo, voluntad y búsqueda propias. *Noticias del Imperio* nunca crece en este sentido. Sólo aumenta. Pudo ser infinito pero no porque derive sino porque pudo venir otro soliloquio de Carlota y luego otra escena de Maximiliano o Juárez o algún soldado de alguno de los ejércitos dando más datos sobre la alimentación, fantasías, entretejas diplomáticas, etcétera.¹⁵

Cierto es que *Noticias del Imperio* constituye una *summa* de materiales heterogéneos, en los que se maneja mucha información documental, que en ocasiones, se puede considerar excesiva. Sin embargo, es precisamente esa acumulación de materiales la que permite a Fernando del Paso trascender los límites y los "ceñimientos" del discurso de esa Historia Universal, de carácter oficial y "verdadero", cimentada por la tradición. Las referencias y los discursos históricos de especialistas, en su mayoría historiadores, así como los planteamientos y representaciones de algunos escritores, transformados en imágenes del lenguaje, se ven confrontados con el punto de vista del autor. Esos materiales, al ser incorporados y reelaborados, trascienden su carácter primario y se constituyen en objetos de la representación; textos ajenos, palabras ajenas, distantes y congeladas, son actualizados, y entran en una relación dialógica, no sólo con la visión del autor, sino también, con la del lector.

Para la crítica, esa estrategia de yuxtaposición de materiales históricos, concebidos de manera autónoma, sin ninguna interrelación semántica con el objeto de la representación de la novela, constituye uno de los problemas de base que demeritan la calidad literaria de la novela.

¹⁵ *Idem.*, p.2.

Libro, entonces, *summa* y refundición. Parece que ha apostado frontalmente a la novedad informativa. Pero no a la riqueza literaria. Su cúmulo es estadístico sobre la realidad extra y preliteraria. La trama es endeble y escasa [...].¹⁶

En este mismo orden de ideas, Oscar Mata señala que el libro de Del Paso "básicamente se nutre de investigación bibliográfica, no de experiencia vital, de lo leído más que de lo experimentado".¹⁷ La afirmación anterior parece poco pertinente, en virtud de que el autor, y solamente éste, puede ser testigo de las vivencias experimentadas durante la creación de su obra. Por otra parte, la novela se encuentra lejos de ser un compendio histórico. Los materiales históricos con los que el autor trabaja, son modelizados de tal manera, que trascienden el abismo histórico para acercarse a una realidad casi actual.

c) El monólogo de Carlota.

En el ensayo de Óscar Mata, la novela no se asume como una estructura articulada, por cuanto que tampoco se plantea una relación poética -organización artística de la obra- entre las dos instancias narrativas:

Fernando del Paso, con su vocación para los excesos -que parece infinita- hizo girar una novela histórica en torno al monólogo de una loca, un demente discurso de 175 páginas, que llena la tercera parte de una larguísima novela. Su intenciona no puede menos que ser tachada de insania novelesca, de locura narrativa.¹⁸

Por una parte, difícilmente se podría considerar que los capítulos "históricos" constituyen una *novela histórica*, en el sentido amplio de la definición, y menos, en el específico, establecido por Lukács. Por otra parte, el no señalar la relación, que de manera evidente existe entre las dos instancias narrativas, puede constituir una deficiencia en esta crítica. No se explica la intención estética del autor de "hacer girar una novela histórica" en rededor de los monólogos de Carlota.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Óscar Mata *op. cit.*, p. 87.

¹⁸ *Idem.* p.78.

Con respecto a la misma cita, el crítico señala su desacuerdo con el empleo y desarrollo del recurso estético de "la loca", y su correspondiente discurso. Precisamente es este recurso el que constituye el eje y núcleo compositivo, de donde parte y en torno al cual confluye el objeto de la representación. Negar la importancia de este núcleo compositivo pone en duda el valor de la novela en su conjunto. En este sentido, el crítico dice que "el monólogo es fallido". Lo descalifica en el "terreno conceptual", se queja de la pobreza de contenido "que ayude a la comprensión o al disfrute de la realidad, entendida ésta como todo lo que existe o pueda existir".¹⁹

La aseveración anterior se tomará como punto de partida para la discusión acerca de las diferentes lecturas de las que puede ser objeto una obra. La lectura de este crítico asume que el objeto de representación de *Noticias del Imperio* está orientado principalmente a recrear y representar nuestra historia y a sus personajes, con una finalidad didáctica y recreativa. Sin embargo, y adicionalmente a lo anterior, *Noticias del Imperio* puede ser considerada como una obra contestataria, no monológica. Fernando del Paso, a través de su novela, propone una lectura diferente de la historia, tanto de la nuestra, como de la europea; esto es, cuestiona el carácter autoritario y cerrado del discurso oficial. Se podría decir que esta novela es irrespetuosa, sí, para quienes siguen aceptando y buscando los cánones tradicionales tanto del discurso histórico como del discurso estético. En la novela aparecen frecuentes alusiones al "acto de la escritura", a la necesidad de reescribir la historia, o como lo diría el propio Fernando del Paso en una entrevista: "Pero tal vez este libro sea más que nada una lucha desesperada por reinventar la historia, de acuerdo a mis capacidades y límites personales".²⁰

En el análisis que Óscar Mata hace de los monólogos de Carlota, no se advierte el establecimiento de una interrelación semántica entre los aspectos estilísticos y compositivos. Se limita a realizar un análisis de los contenidos

¹⁹ Óscar Mata, *op. cit.*, p.79.

²⁰ Anne Marie Mergier, "El melodrama personal salva a Maximiliano y Carlota del oprobio y el ridículo: Fernando del Paso, p. 47.

del monólogo de Carlota, de manera aislada, sin tomar en cuenta la ruptura de códigos que constituye una marca importante de la presencia del dialogismo, esto es, la tensión entre lo "nuevo" y lo "viejo". No se percibe la bivalocidad del "discurso de la loca", en la que se expresa esa tensión entre las imágenes petrificadas del discurso oficial y las imágenes irreverentes y desmistificadoras. De esta manera, el crítico califica:

En el monólogo la imaginación es la loca de la novela: el discurso se convierte en verborrea, repetición demente de la historia, enfermo retorno a hechos acontecidos y juzgados, delirante mención de inventos y sucesos que nada tiene que ver con el imperio ni con Carlota[...] Majestuosa la autorrepresentación de Carlota, señorial su despedida, conmovedores y deslumbrantes algunos fragmentos plenos de poesía, pero arrinconados en esas enfermas páginas que irritan y abruma, cual interminables escaleras que no llevan ni conducen sino a ellas mismas.²¹

Cierto que es "un retorno a hechos acontecidos y juzgados", pero este retorno cumple con la función estética de resignificar la historia, desde una perspectiva sin límites, que puede transitar por los mundos de la memoria y de la imaginación, desde la locura. "Los inventos y sucesos que nada tienen que ver con el imperio ni Carlota", mucho tienen que ver con el acto de la escritura y con la significación de la novela, considerada como mensaje artístico, y como novela, en su *zona de contacto con el presente en devenir*.

d) Se cuestiona la calidad literaria de la novela por no seguir los cánones establecidos por el "Boom" latinoamericano y la "Novela Histórica".

Bajtín, cuando analiza la novela como género literario, menciona como una de sus características fundamentales la imposibilidad de considerarla como un género literario ya consolidado, con base en una serie de características formales. La novela es un género abierto, siempre en evolución, como la realidad misma. No podemos ceñir el análisis a los mecanismos definidos por

²¹ Óscar Mata. *op. cit.*, p. 79.

la crítica, a partir de una determinada corriente o tipo de novela. En este sentido, el querer mirar a *Noticias del Imperio* exclusivamente desde la perspectiva crítica establecida por el "Boom", o por la "Novela Histórica", conduce a la realización de análisis abstractos, dado que no se parte de los problemas específicos planteados por la misma novela. Se hace necesario ampliar el sustento teórico de análisis, para proporcionar nuevas perspectivas que permitan asimilar los cambios y seguir el proceso de evolución de la novela. Dicho de otra manera, que la crítica no se quede rezagada, y por lo tanto al margen de su objeto de estudio.

Respecto a los monólogos de Carlota, Óscar Mata afirma lo siguiente:

Desde el punto de vista formal, técnico y estilístico, el monólogo repite la elaboración, refinada al extremo, llevada intelectualmente a sus últimas consecuencias, de los mejores productos estéticos de la cultura europea. Podría vérselo como el esfuerzo de un continente colonizado por alcanzar una creación literaria del mismo nivel que la de la metrópolis. En Sor Juana Inés de la Cruz, en Rubén Darío y en Jorge Luis Borges se logra tal nivel y sus productos, reelaborados en América Latina, se reintegran con éxito a la gran cultura europea, pero no sucede lo mismo -en esta ocasión al menos- con Fernando del Paso [...] ²²

Este planteamiento parece un tanto abstracto. El criterio en el que se fundamenta la evaluación estilística de los monólogos, parte del exterior y es ajeno a su realización concreta. Se dice que los monólogos de Carlota no son comparables en calidad artística a las realizaciones literarias de la cultura europea, no obstante la repetición del modelo que Fernando del Paso se propuso seguir. Tal parece que el reconocimiento artístico de la literatura hispanoamericana se debe definir en los términos de la aceptación de la crítica europea, y no en función de su eficacia poética. De la misma manera, se dice que el éxito de los escritores del boom se debe básicamente "a que la persistencia en la visión latinoamericana en formas artísticas provenientes de Europa se advierte en todos y cada uno de los autores" ²³ de esta corriente. En

²² *Idem.*, p.80.

²³ *Ibid.*

este sentido, más que tratarse de un esfuerzo descolonizador a través del reconocimiento artístico de la creación literaria, lo que sugiere este planteamiento es una actitud de subordinación y sometimiento hacia los modelos establecidos por la "metrópolis".

e) Personajes

En el plano de la composición, las observaciones que hace la crítica respecto a la configuración de los personajes de la novela, se plantean con base en los principios de la *estética de la identidad*. Este concepto lo define Lotman como la suma de principios que "se basa en una identificación completa de los fenómenos representados de la vida y de modelos clichés que el auditorio ya conoce y forman parte de un sistema de 'reglas'".²⁴

No obstante que en el trabajo de Paredes no se alude explícitamente al modelo de los personajes de la novela histórica, éste se puede percibir como referente en la crítica que plantea:

Carlota en su mitad entrecortada del volumen, es un personaje inmóvil. Todo lo que nos cuenta de ella misma (amorfos de Max, historias heráldicas de los Habsburgo, peripecias en México y Europa, caprichos y fantasía personales...) no altera su presentación de la primera página: la loca ex emperatriz hable y hable (*sic*) [...] ²⁵

Carlota, como personaje, no responde al prototipo de la novela histórica tradicional. No es la heroína, protagonista de la acción épica. Carlota es un personaje de palabra, más que de acción. El movimiento argumental de "Carlota" se establece en términos de la relación entre el personaje y el campo semántico que lo rodea; en la no coincidencia de su esencia con el entorno, y en su capacidad para separarse de él. Carlota representa la imagen del hombre (en sentido genérico) inacabado, imperfecto, construida con base en

²⁴ Lotman, *op. cit.*, p.349.

²⁵ Paredes, *op. cit.*, p.2.

la desintegración del hombre perfecto, donde dejan de coincidir el exterior y el interior. Así, la imagen "histórica" de Carlota se somete a un proceso desmistificador y de desenmascaramiento, donde no coincide un destino "histórico" con su imagen inacabada, abierta a la reflexión, y a la resignificación tanto por parte del autor, como del lector.

Continúa Paredes:

Carlota no crea escenas plenas con el material que evoca, refunde y confunde. De hecho es ella quien da la tónica al libro todo (no sólo a su mitad alternante) de cúmulo informativo. Del Paso parece haber olvidado (o arriesgado) que los lectores de literatura no queremos muchas anécdotas (ciertas, maquilladas o inventadas) sino que se vuelvan escenas vividas (aunque sean pocas).²⁶

Carlota más que escenas, crea imágenes. Ciertamente les falta "plenitud", en tanto que no son imágenes acabadas y cerradas, sino que llegan, en ocasiones, al desbordamiento de la imaginación enmascarada en la locura, para situarse en un amplio horizonte de interpretaciones. Por otra parte, se afirma que "refunde" y "confunde", atributos también acertados, si se considera el carácter dialógico de la novela, que establece una ruptura y confrontación con la representación tradicionalmente monológica de la realidad. También es cierto que "ella es quien da la tónica del libro", en tanto que es una tónica contestataria, de réplica al discurso de la "falsedad" y la "mentira" de la representación oficial de la Historia.

Por otra parte, la inmovilidad que se le adjudica al personaje de Carlota se extiende a los demás personajes de la novela, a los que se citan en el monólogo de la loca. Se dice que "a partir de ella, los personajes tienen poca vida y presencia literarias".²⁷ ¿Qué más revitalización que la que Carlota logra introyectar en esa imagen del Maximiliano "congelada" y convertida en imagen de museo? Max es actualizado y puesto en movimiento por Carlota. Precisamente, Carlota a través de su discurso, desprende a las figuras históricas de

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

su carácter épico-histórico (distante), para convertirlas en "criaturas literarias", y aproximarlas a la zona de contacto del autor y del lector.

Más adelante, Paredes afirma lo siguiente:

Junto a Carlota podemos constatar la inmovilidad básica de los personajes en sus capítulos alternos. A guisa de ejemplo: los tres apartados del capítulo II despliegan información sobre Juárez (el primero), Maximiliano y los Habsburgo (el tercero), y su estrategia o creación de escena es prácticamente nula.²⁸

No es información histórica la que se despliega sobre Juárez, Maximiliano y los Habsburgo. Parece existir confusión respecto al objeto de la representación. Del Paso no pretende crear escenas con base en la narración de los mismos hechos ya representados, sino ampliar e impugnar la imagen histórica de esos personajes.

También Óscar Mata, con respecto al mismo punto dice que: "Apenas iniciada la novela, en 'Juárez y Mostachú', además de proporcionarse los retratos de los dos contendientes de la obra, Benito Juárez y Napoleón III [...]."²⁹ Esta observación es coincidente con la de Paredes, en tanto que considera como "retratos" la configuración de personajes cuyas imágenes manifiestan una ruptura con la tradición, mediante el recurso de la ironía y la parodización (una observación a la cita: Benito Juárez y Napoleón III no son los contendientes de la obra).

A continuación se transcriben unos fragmentos donde se percibe el carácter paródico de las imágenes de los personajes:

[...] y capturar al sedicioso Luis Napoleón, y al mismo tiempo rescatarlo, tembloroso pero no tanto de miedo como de frío, hecho una sopa y con los bigotes escurridos de algas [...] (30).

Blanco él sí, pero no rubio y no feo aunque tenía cara de loro melancólico, Napoleón el Pequeño no por hablar francés con acento alemán, o por ser suizo

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Óscar Mata, *op. cit.*, p. 80.

de educación o inglés por "*le bon ton*", se creyó nunca otra cosa que un corso de origen y un francés por derecho [...] (33).

A pesar también de haber sido aplicado alumno del Seminario de Oaxaca cuando, antes de decidirse por la abogacía deseaba ser cura, y de haber jurado al protestar como Gobernador de Oaxaca por Dios y por los Santos Evangelios defender y conservar la religión Católica, Apostólica y Romana y de encabezar sus decretos con el nombre de Dios Todopoderoso, uno en esencia y trino en persona, Benito Juárez -a quien Salanueva le había enseñado lo mismo los secretos del arte de encuadernar catecismos Ripalda, que el respeto y la veneración al Nazareno del Vía Crucis que todas las tardes de todos los días pasaba frente a su casa-, siendo Presidente de la República confiscó los bienes de la Iglesia mexicana, abrogó todos los privilegios del clero y reconoció todas las religiones (32).

Otra observación de Paredes:

Los personajes son frágiles, pues su carencia de autonomía respecto a sus referentes históricos (lo que no quiere decir invención no verídica de características, sino consolidación dentro de la trama narrativa del libro) añaden la pena mayor -todo lector de novelas lo sabe- de carecer de voz y lengua propia. Por mucho que del Paso dote de ciertas manías verbales a cada uno de ellos, *hablan igual*; es evidente que no le ha importado trabajar el modo peculiar de expresarse como arte de una individualidad única, todos los interlocutores apoyan un solo objetivo impersonal: la enciclopedia sobre el II Imperio.³⁰

Los personajes no son la expresión única del referente histórico. Del Paso no sólo plantea una autonomía respecto al referente histórico, sino que rompe la distancia mítica, la envoltura del discurso oficial de la historia, y a partir de la construcción de imágenes dialogizadas de los personajes, los aproxima a la zona de contacto del autor y del lector.

Ahora bien, respecto a la "otra pena mayor" que añade el crítico a los personajes del pasianos, existen puntos de vista opuestos, de "otros lectores de novelas". Bruce Novoa y Seymour Menton expresan, respectivamente, las siguientes opiniones:

³⁰ Alberto Paredes, *op. cit.*, p.2.

En *Noticias*, del Paso hace alarde de la heteroglosia. Baraja una multitud de tonos, niveles de discursos y texturas de textualidad para hacer resaltar la polivalencia de fuentes y perspectivas que compiten en el campo histórico.³¹

Además del carácter dialógico de la novela y su estructura dualista, su "sinfonía bajtiniana" se basa principalmente en una variedad riquísima de discursos heteroglosicos [...]³²

f) El "humor" no es considerado como un elemento composicional.

La transformación paródica de las imágenes define una ruptura de la distancia no sólo temporal, sino también valorativa. En el "aquí y ahora" del autor y del lector, los objetos de las imágenes son expuestos y percibidos familiarmente en todos sus aspectos. Son desmistificados y desprendidos del plano alejado, mediante la ridiculización. El efecto natural de las transformaciones paródicas es la risa. En este sentido, la risa cumple una función básica en el proceso de reinterpretación y resignificación del mundo representado. Es así como el elemento cómico o el "humor" adquiere significación no sólo en el plano estilístico, sino también, en el composicional.

La observación que hace Óscar Mata sobre la presencia del humor en *Noticias del Imperio* se limita a: "El humor que se enseñoorea de las páginas de *Palinuro de México* no deja de estar presente en *Noticias del Imperio*, aunque en mucha menor cantidad".³³ Esta afirmación la complementa con la enumeración de algunos pasajes de la novela que causan risa. Mata continúa: "La historia no deja de tener sus detalles de humor, algunas veces involuntario, otras negro[...] La vida diaria del imperio muestra una 'apabullante' cantidad de hechos cómicos, de los que Del Paso no prescindió [...]"³⁴, y más ejemplos. No explica la significación que pudiera tener el humor como elemento

³¹ John Bruce Novoa, *op. cit.*, p. 427.

³² Seymour Menton, *op. cit.*, p. 146.

³³ Óscar Mata, *op. cit.*, p. 87.

³⁴ *Idem.* p. 88.

composicional de la novela, en relación con el objeto de la representación. Tal parece que lo asume como un elemento puramente estilístico (Ver págs. 14-16).

g) Visión parcial y segmentada del mundo representado por Del Paso.

Si consideramos el título de la novela de manera aislada, y sin haber tenido una relación profunda con la obra, es fácil considerar que el objeto de representación se limite a la recreación del Imperio de Carlota y Maximiliano y la Intervención Francesa en México. El título mismo no especifica de qué imperio se trata; si bien es cierto que Carlota, a través de sus monólogos, es quien relata, reflexiona, recuerda, añora, imagina, rechaza y condena la aventura que representó el establecimiento del Imperio, también lo hace en torno a los otros mundos imperiales europeos, a sus orígenes, sus desarrollos y decadencias. Lo mismo ocurre con los capítulos alternos a los monólogos de Carlota. Voces diversas: históricas, políticas, populares, nobles e imperiales; en tonos diferentes: irónico, solemne, pícaro, religioso, mítico, polémico, etc., dan cuenta de ambos mundos. Es así como el título de la novela adquiere esa característica propia del lenguaje artístico, la polisemia. Es el imperio, en particular y en general; bien puede ser el imperio, en el pasado, en el presente y en el futuro; es el imperio europeo, el francés-austríaco-mexicano; el estadounidense en gestación (doctrina Monroe); o bien, hasta los intentos imperiales no oficiales de Santana.

Lo anterior podría explicar lo que Óscar Mata apuntara respecto a la información histórica que se maneja en el capítulo II, con "Juárez y <<Mostachú>>":

[...] se menciona una sarta de hechos que a fin de cuentas sobran en una novela. Ciertamente que en 1848 Europa vivió un año pleno de sucesos, pero ¿qué demonios tienen que ver con un imperio que en realidad empezó a gestarse hasta 1861. Santana resulta todo un señor personaje histórico, pero tuvo muy poca importancia durante la época de Maximiliano y Carlota en México. Lo que en su momento

-y su lugar- mereció encabezados periodísticos e interesó a multitudes, en la novela apenas es una frase, una simple frase que la mayoría de las veces está de más.³⁵

Con respecto a la "sarta de hechos que a fin de cuentas sobran en una novela", no se explica, ni se menciona el carácter de los hechos trasgresores que debieran quedar fuera de una novela. Se subraya el "una" porque la indeterminación ubica a la novela en su carácter de género, de ahí el interés por conocer lo pertinente o no pertinente en una novela, en cuanto a los hechos representados. Por otra parte, lo que se señala como falta de interés del autor hacia los encabezados periodísticos de la época, pone en evidencia, precisamente, su actitud no monológica respecto a los discursos oficiales de la época. El autor no necesariamente se tiene que apropiarse de lo que se escribía en esa época, tiene el privilegio de todo ser pensante, de poder resignificar o reacentuar lo que antes se representara.

h) La perspectiva cultural de Fernando del Paso.

Óscar Mata afirma lo siguiente:

[...] Fernando del Paso, escritor cosmopolita que a pesar de sus veinte años de residencia en Europa se ha negado a dejar de contemplar la realidad como un mexicano.³⁶

Tanto el mismo autor, como algunos de sus críticos, cuestionaríamos esa afirmación. Del Paso trasciende la perspectiva localista de mexicano. Veinte años de contacto con Europa le han permitido tener una visión más amplia, no sólo la de un mexicano que contempla su propia realidad, sino también la de un novelista que trasciende hacia otros mundos escasamente incursionados por la crítica latinoamericana, en este caso, hacia la cultura europea. Fernando del Paso, en una entrevista, declaró lo siguiente:

³⁵ *Idem.* p. 80.

³⁶ *Ibid.*

Yo tenía que asumir una posición. Traté de asumir la imparcialidad dentro de mis límites humanos y desde mi posición de mexicano. No desde una posición de todos los mexicanos, sino como mexicano cuyo punto de vista ha cambiado un poco con la estancia en Europa.³⁷

Sobre el mismo punto, el austriaco Rössner³⁸, en una de las cuatro tesis que formulara acerca de *Noticias del Imperio*, se refiere a las intenciones "anticolonialistas" de Fernando del Paso, que se manifiestan en la novela, y de manera muy particular en el subcapítulo donde aparece la carta que escribiera un historiador francés -Alphonse- a su hermano -Jean Pierre-, soldado del ejército intervencionista. La carta constituye una autocrítica de la cultura francesa. La imagen idealizada de la Francia culta y civilizada se ve empañada con la serie de denuncias sobre la pobreza, los vicios y la corrupción, así como los actos de violencia y barbarie cometidos "en aras de la fraternidad, la igualdad y la libertad". La actitud "anticolonialista" se define en tanto que se plantea un diálogo entre iguales, que atenta contra la tradición europea de ser ellos mismos, y no otros, quienes critiquen y pongan en tela de juicio su propia cultura.

Otra de las observaciones de la crítica respecto a los subcapítulos "De la correspondencia -incompleta- entre dos hermanos", relacionada con la perspectiva narrativa de uno de los personajes, es la falta de verosimilitud. Se dice que la carta escrita por el soldado francés, Jean Pierre, a su hermano, carece de vitalidad narrativa, en tanto que a Fernando del Paso "no le interesa lo que a cualquier novelista nato le hubiera fascinado: la pequeña y fugaz vibración anímica de ese soldado, sino utilizarlo como medio informativo para ilustrar la situación en el frente de guerra. Es terriblemente inverosímil".³⁹

Una vez más, el analizar la obra al margen de su contexto específico conduce no solamente a juicios imprecisos, sino también a poner en duda la calidad artística de la obra. Posiblemente este juicio sería acertado, si en lugar

³⁷ Anne Marie Mergier, *op. cit.*, p. 47.

³⁸ Michael Rössner, "Realismo loco o lo real maravilloso europeo", 1-2 pp.

³⁹ Alberto Paredes, *op. cit.* p. 2.

de *Noticias del Imperio*, se refiriera a una novela histórica del romanticismo, donde la exaltación vital está a flor de piel. Este juicio todavía va más lejos, trasciende al género humano, al afirmar que: "Pensemos incluso que en un momento dado un soldado de esa o cualquier otra guerra pueda llegar a tener el prurito informativo de este Jean Pierre: no sería un buen representante del ser humano".⁴⁰

Habría que aclarar que la carta en cuestión no tiene un carácter estrictamente informativo, sino que está más orientada hacia la reflexión, así como a la descripción un tanto costumbrista propia del género epistolar de los viajeros europeos del siglo XIX. Desde otra perspectiva, se podría pensar que la intención del autor es la de representar la "palabra ajena" en su dimensión cultural, y apropiarse de sus intenciones -más reflexivas que informativas - para servirse de ellas, y crear una significación específica dentro de la novela. Así, el discurso de la carta del soldado francés podría considerarse como representativo de esa tendencia natural, y tan común, del extranjero europeo, aun en guerra, de dar cuenta del mundo con el que se está relacionando.

Volviendo a la cita anterior, el crítico parece querer proponer al novelista lo que debe representar en la carta del soldado. La siguiente cita incide en el mismo sentido: "En lugar de que le importe su vida personal y pequeñas peripecias es una lúcida, minuciosa y puntual enciclopedia de la campaña".⁴¹

Posiblemente a Del Paso le interesa más, como novelista, alejarse de los modelos tradicionales de la novela realista, e incursionar en el manejo de otras posibilidades de representación, en las que se deja el paso a la diversidad de mentalidades, representadas en su respectivo lenguaje-perspectiva. ¿Por qué imponer una forma de sentir a un personaje, que probablemente le sea ajena? A lo mejor al soldado francés le da más por reflexionar y filosofar en el campo de batalla, que desgarrarse emocionalmente. Además, habría que

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

considerar que el discurso del soldado es una comunicación escrita, no ocurre en el momento de la batalla, condición importante para dar lugar a la reflexión.

Paredes pregunta: "¿Es posible que alguien como él, a media guerra, se haya enterado de tanto sobre México?"⁴² *A priori*, la respuesta es sí. Para un europeo, es una tendencia natural el querer saber dónde tiene los pies puestos y por qué. O bien, visto de otra manera, también puede tratarse de una estilización paródica de ese carácter tan racional, supuestamente típico de los europeos.

i) Crítica subjetiva.

En el caso concreto de Óscar Mata, el análisis que realiza de la novela se caracteriza por una marcada orientación hacia los contenidos, complementado con algunas observaciones sobre aspectos estilísticos. Además de criticar la abundancia de información histórica y de sancionar lo que el autor incluye y deja de incluir, hace una serie de observaciones de carácter formal sobre la manera en que fue estructurada la novela, y sobre algunos aspectos estilísticos. Sin embargo, no plantea una relación semántica entre los aspectos de forma y los de contenido. Un enfoque con tales características conduce no solamente a una degradación estética de la obra, sino también a interpretaciones posiblemente erróneas y subjetivas, como lo demuestran algunas de las conclusiones donde establece juicios condenatorios respecto a los personajes de la novela:

Maximiliano es débil y falto de carácter, estuvo rodeado de inútiles, oportunistas y aventureros. La mayoría de las veces daba órdenes contradictorias y, a decir de su esposa, merece "el gran collar de la Orden del Gran Pendejo" (613).⁴³

⁴² *Ibid.*

⁴³ Óscar Mata, *op. cit.*, p. 91.

A esta imagen conclusiva se le puede oponer lo que el mismo autor dijo en una entrevista:

[Con respecto a Maximiliano] hay una lástima, pero a través de la boca de Carlota, a través de la cual yo digo lo que se me antoja, le aplico todos los adjetivos posibles, positivos y negativos, para decir esto y lo otro, pero concluyendo que Maximiliano no fue ni más malo ni más bueno que todos los demás.⁴⁴

Con respecto a la imagen de Carlota el problema es, tal vez, mayor. No se perciben las intenciones simbólicas del autor con relación al tratamiento literario del supuesto embarazo de Carlota. Se establece un juicio no solamente con un enfoque contenidista, sino desde una perspectiva extratextual y extraliteraria:

Carlota a fin de cuentas no pasa de ser una ambiciosa que enloquece cuando su sueño imperial se desmorona o una pecadora que pierde la razón cuando le empieza a crecer el vientre.⁴⁵

Acerca del compromiso del escritor se dice lo siguiente:

Noticias del Imperio es, en su más profundo significado, el libro escrito en Europa por un mexicano que jamás ha dejado de pensar en México, de tener la mente y el corazón en su patria.⁴⁶

Fernando del Paso ha conseguido alcanzar también cierta distancia cultural que le permite ver los diferentes aspectos de México, con una actitud autocrítica, como se refleja en la misma novela. No se puede concluir que su visión sea tan nacionalista. En última instancia, Del Paso se manifiesta en contra del Imperio en general. En su novela, "la mente y el corazón" muchas veces no solamente estuvieron en su patria, sino bastante lejos, en los lugares donde se han gestado las peores injusticias cometidas contra la humanidad.

⁴⁴ Marco Antonio Campos, "Un novelista por la totalidad". Entrevista a Fernando del Paso, p.46.

⁴⁵ Óscar Mata, *op. cit.*, p.91.

⁴⁶ *Idem*, p.92.

Ya para finalizar, el enfoque contenidista de la crítica de Mata demerita el reconocimiento de la calidad artística de la novela, en tanto que atribuye su éxito básicamente al contenido:

Quizá una buena parte del éxito de *Noticias del Imperio* se debe a que narra uno de los poquísimos hechos históricos -a excepción de las luchas independentistas- en que el subcontinente le propina una rotunda derrota (tanto militar como legal y política) a una metrópolis que por más de tres siglos la sojuzgó.⁴⁷

j) Pertenencia de *Noticias del Imperio* al género de la novela.

De los críticos, quien más debate sobre el punto de considerar a *Noticias del Imperio* novela, o no, es Alberto Paredes. Este es el último punto que trata en su artículo. Reitera su referente crítico, basado en la comparación con las dos novelas previas del autor, donde define algunos aciertos de carácter formal, cuya ausencia en *Noticias del Imperio*, constituye el problema de base para descalificarla, no sólo como novela, sino también, respecto a su pertenencia al ámbito literario:

En este caso [*Noticias del Imperio*] sacrificó tanto la identidad novelesca como el mero patrón narrativo. Abandonó el propósito de contar, que reconociblemente estructura *José Trigo* (su primera novela) y apuntala el frenesí lírico-lingüístico de *Palinuro de México*. Ahora estamos ante otra identidad textual; una identidad que ha dejado de pertenecer al ámbito literario, y creo que ésta es la clave del desencanto que me ocasiona el libro. Del Paso ha entregado sus empeños y afares de diez años de escritura a un modelo no literario. En lugar de narrar escenas (o de desarrollarlas en función de un orbe estilístico) hace un libro de prolijas enumeraciones con rápidos apuntes de interpretación histórica.⁴⁸

El problema que aquí se señala está directamente relacionado con lo que Bajtín planteara, en su oportunidad, respecto a los rasgos estructurales de la novela, que la crítica ha establecido para definir el género (este punto ha sido tratado en la segunda parte del primer capítulo de esta tesis). Una de las

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Alberto Paredes, *op. cit.*, p.2.

características generales de la novela, en tanto género, es precisamente el no estar limitada en cuanto a posibilidades de realización. Es un género en proceso de formación, y como tal, representa una serie de innovaciones estructurales que no solamente ejerce influencia en el género novelesco, sino que hasta trasciende a los demás. A diferencia de los otros géneros, la novela no se ha desarrollado con base en el empleo de formas fijas para el moldeado de la experiencia artística. Por lo tanto, es improcedente la evaluación de la calidad literaria de una obra en función del empleo, o no, de los modelos anteriormente utilizados por su autor, en su obra previa. Cada novela, en relación con su objeto de representación, define su estructura y código artísticos específicos, mismos que pueden, o no, coincidir con los que el lector haya identificado o reconocido, para descifrar e interpretar la obra. Respecto a esta relación entre los códigos del autor y los códigos del lector, Lotman ha señalado dos casos posibles: uno de identidad y el otro de no identidad.

El caso particular del no reconocimiento literario de *Noticias del Imperio*, por parte de Alberto Paredes, se podría ubicar dentro de la primera modalidad del segundo caso, el de no identidad, señalado por Lotman:

a) El lector impone al texto su lenguaje artístico. En este caso el texto se somete a una transcodificación (a veces incluso a una destrucción de la estructura del transmisor). La información que intenta recibir el receptor es un mensaje más en un lenguaje que ya conoce. En este caso se maneja el texto artístico como si de un texto no artístico se tratara.⁴⁹

La siguiente observación de Paredes parece confirmar esta hipótesis:

Los discursos del personaje [Carlota] suponen un finalismo inalterable: todo fue así, todo es así en una eternidad móvil [*sic*] y abigarrada.⁵⁰

Vista desde otra perspectiva, Carlota representa la trascendencia de su destino personal, que se orienta hacia una relación con la idea, esto es, con

⁴⁹ Yuri Lotman, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁰ Alberto Paredes, *op. cit.*, p. 2.

la imagen del Imperio, al instalarse en todos los tiempos verbales. Asimismo, los discursos de Carlota proponen una ruptura con el fatalismo que se ha querido imponer a través de las interpretaciones monológicas de la historia. Carlota irrumpe por los diferentes túneles y pasadizos de su "castillo", encontrando y/o imaginando realidades distintas, que ponen en entredicho toda la falsedad acumulada, sedimentada y osificada por años.

Paredes continúa:

A la historia (sus mejores redactores lo saben) le va bien la narrativa: es decir, concebirla como el relato de peripecias e incertidumbres (de riesgos, azares y elecciones intuitivas) del hombre en confrontación con sus semejantes y con las fuerzas políticas y económicas que procrean.⁵¹

Esta propuesta sugiere que Fernando del Paso quiso escribir una novela histórica, al proponerle una suerte de modelo épico (Lukács), muy cercano a la novela griega, donde abundan *las peripecias e incertidumbres*.

Finalmente, Paredes concluye su artículo con el juicio de, por una parte, la simpleza de la estructura de la novela, y por otra, el abandono de la riqueza literaria (escenas inmóviles y personajes sin vida), en aras del "cúmulo de erudición [que] se volcó en cataratas informativas".⁵²

La crítica de Alberto Paredes parece asumir un carácter subjetivo al plantear sus gustos y necesidades personales. Es indiscutiblemente legítimo el encontrar, o no, satisfacción en una obra determinada. Lo que parece cuestionable es identificar, *a priori*, estos gustos y necesidades con la propuesta del autor y, al no encontrarlas satisfechas, concluir que la obra es fallida. Puede parecer sorprendente la conclusión de que la intención de la obra es constituirse en texto didáctico, bajo el argumento del exceso y cúmulo de información. Dentro del contexto de una crítica subjetiva podrían también plantearse las siguientes preguntas: ¿Acaso no cabe la interpretación de que

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Idem*, p.3.

esta información excesiva permite un acercamiento del lector a personajes vivos, reales, separados por un abismo temporal, pero hermanados en una esencialmente compleja, contradictoria y bella humanidad? ¿La falta de acción - esto es, la inmovilidad aparente- no podría constituir un recurso para incitar a la reflexión, y al deleite de las imágenes creadas por el autor, de una faceta de la historia por largo tiempo ignorada?

Pero si el objeto de la crítica es acercar al lector a la obra, permitirle disfrutar más intensamente facetas sutiles de imágenes complejas, y abrir el horizonte a otras visiones, entonces no es suficiente expresar el desencanto generado por la obra. Se requieren más herramientas, y un enfoque más amplio, de análisis.

III.2 Una crítica de transición

Como ejemplo de una crítica que trasciende algunas de las limitaciones previamente señaladas, se hará referencia al trabajo de Seymour Menton "*Noticias del Imperio y la nueva novela histórica*".⁵³

Para Seymour Menton, la nueva novela histórica hispanoamericana ocupa un lugar privilegiado desde 1979, año en que se empezaron a publicar novelas que representan una nueva tendencia narrativa con relación al tratamiento de la historia. No obstante que, señala Menton, se podría considerar que toda novela es histórica, en tanto que describe "el espacio en que se mueven los personajes, hasta los más introspectivos", limita la definición de novela histórica a aquellas "cuya acción transcurre completamente en una época del pasado, arbitrariamente en un pasado no experimentado directamente por el autor".⁵⁴ De esta manera, se excluyen muchas de las novelas consideradas

⁵³ Seymour Menton, *op.cit.*, pp. 141-151.

⁵⁴ *Idem.*, p. 142.

como históricas, por algunos críticos, ejemplo, *La muerte de Artemio Cruz*, *Conversación de la catedral*, etc.

Seymour Menton establece seis rasgos fundamentales de la Nueva Novela Histórica, bajo la advertencia de que no se encuentran en la misma medida en cada novela. Sobre estos puntos se apoyan sus observaciones con respecto a *Noticias del Imperio*:

1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de ciertas ideas filosóficas, aplicable a todos los tiempos. Asimismo, la imposibilidad de conocer la verdad histórica o realidad.
2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageración y anacronismo.
3. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación.
4. La intertextualidad.
5. El palimpsesto, o la escritura de un texto por encima de otro.
6. La ficcionalización de personajes históricos.⁵⁵

Menton considera a *Noticias del Imperio* la más sobresaliente de las Nuevas Novelas Históricas de México. Su reconocimiento se deriva principalmente de su complejidad artística.

No obstante que Menton utiliza en sus juicios algunas de las categorías fundamentales de la teoría de Bajtín, tales como la *polifonía*, la *heteroglosia* y la *carnevalización*, no llegan a constituir un punto de apoyo importante para la interpretación de la obra. Simplemente las menciona en calidad de atributos, sin plantear o explicar la manera en cómo se desarrollan y crean la significación específica de la novela. Así, Menton señala:

Noticias del Imperio se destaca por su sinfonía bajtiniana, luciendo un carácter tanto polifónico como heteroglósico, revestido de elementos carnavalescos. La estructura sinfónica es dualista para reflejar no sólo la importancia de Maximiliano, lo mismo que de Carlota, sino también para reflejar el doble fenómeno de "intervención" e "imperio" [...] ⁵⁶

⁵⁵ *Idem.*, pp. 142 - 143.

⁵⁶ *Idem.*, p. 143.

De manera un tanto simplificada, Menton establece la correspondencia del dualismo de la estructura de la novela, con Carlota y Maximiliano. Así, por una parte, los monólogos, que pertenecen a Carlota, constituyen un ejemplo de la "metaficción interior" de la novela. Y por otra, los once capítulos restantes, "reservados" para Maximiliano, los relaciona simbólicamente con la crucifixión de Jesús. Esta relación la establece a partir de la coincidencia entre el número total de los subcapítulos, con la edad en que fuera crucificado Jesús. Maximiliano es considerado como "un mártir cristiano", y la figura del traidor es representada por Miguel López.

Para Menton el carácter polifónico o dialógico de la novela, categorías que utiliza indistintamente, está definido principalmente por su estructura dualista. Sin embargo, sí habría que señalar la diferencia que existe entre el dialogismo y la polifonía. La polifonía es el grado máximo de desarrollo del dialogismo y supone la interacción de conciencias autónomas, cuya influencia recíproca se da en el proceso de un debate ideológico. La polifonía no se limita únicamente al plurilingüismo o heteroglosia -diversidad de lenguajes-, ni a la configuración de imágenes abiertas y no definitivas de los personajes. Si bien es cierto que estos elementos son indispensables para la existencia del dialogismo a nivel compositivo, no basta con señalarlos. El problema que se plantea es encontrar cuál es la resolución formal, esto es, cómo se resuelve artísticamente el ensamblaje de elementos heterogéneos y cuál es el propósito estético de su organización específica. A continuación la cita de Menton:

El dualismo estructural de la novela concuerda totalmente con su carácter dialógico o polifónico, el cual se enriquece por su cualidad paradójica, es decir, que la novela resulta dialógica a pesar de la abundancia de una rigurosa documentación histórica, que en vez de resolver ciertas dudas las refuerza. [...] Fernando del Paso nombra sus fuentes históricas y literarias para elaborar unos retratos detallados, multifacéticos, pero, sin embargo no definitivos de sus personajes históricos.⁵⁷

⁵⁷ *Idem.*, p. 145.

Para aclarar lo anterior, Menton menciona algunos ejemplos en los que se pone de manifiesto la desmistificación de las imágenes históricas de los personajes, principalmente Juárez, Maximiliano y Carlota.

Para Menton, "la sinfonía bajtiniana" de la novela "se basa principalmente en una variedad de discursos heteroglossicos".⁵⁸ Al respecto se limita a mencionar algunos ejemplos, sin plantear el problema de las implicaciones históricas y socio-culturales que supone la representación dialógica de la variedad de discursos heteroglossicos. Entre los ejemplos que menciona están los siguientes: el monólogo del jardinero, el de Maximiliano con su secretario; los discursos eróticos, tanto de Carlota como los de "Seduciones" (primera y segunda sección); así como también el discurso epistolar de dos hermanos franceses, donde se cuestiona el tema de civilización y barbarie.

Otra de las observaciones de Menton se refiere a las relaciones intertextuales de la novela, principalmente con Borges y con los novelistas del boom. Entre las obras cuya presencia identifica en *Noticias del Imperio*, Menton cita las siguientes: *Cien años de soledad*, "Axolotl" de Julio Cortázar, *La muerte de Artemio Cruz* y *Gringo viejo*, ambas de Carlos Fuentes.

Por otra parte, continúa Menton, "*Noticias del Imperio* constituye de cierta manera un palimpsesto en que las fuentes históricas están presentes a través de toda la novela, pero el acierto artístico consiste en su intensidad creciente".⁵⁹ Lo anterior es ejemplificado con algunas citas de la novela, en las que el narrador dialoga con las fuentes históricas y literarias.

Finalmente, Menton llega al punto de encuentro de la mayoría de la crítica: el penúltimo capítulo, donde Fernando del Paso reflexiona y dialoga con otros autores respecto al sentido de la novela. Menton subraya el carácter autoconsciente o metanovélistico del discurso del autor.

⁵⁸ *Idem.*, p. 146.

⁵⁹ *Idem.*, p. 149.

Seymour Menton termina su ensayo con la siguiente conclusión:

A cada lector o cada crítico literario, si queremos hacer el distinción, le toca decidir hasta qué punto ha realizado Fernando del Paso su proyecto artístico. Este lector, a pesar de que las novelas anteriores de Fernando del Paso no le parecían de primera categoría, no rehuye la responsabilidad del crítico de la literatura contemporánea de enjuiciar las obras y, por lo tanto, me atrevo a decir que *Noticias del Imperio* es una de las mejores de las Nuevas Novelas Históricas y merece la canonización inmediata.⁶⁰

III.3 Una lectura dialógica de *Noticias del Imperio*.

III.3.1 Bruce Novoa: "Noticias del Imperio o la historia apasionada".

Juan Bruce Novoa, en su ensayo publicado en la revista *Literatura Mexicana* de la UNAM⁶¹, realiza un análisis serio y profundo del proyecto estético de Fernando del Paso. Apoyado en los planteamientos de Bajtín, trata el problema del carácter dialógico de la novela en relación con el carácter monológico del discurso oficial de la historia.

A diferencia de otros trabajos sobre la novelística de Fernando del Paso, el de Novoa no pretende establecer ningún juicio condenatorio ni adulador, como resultado de la confrontación o evaluación de la calidad estética de la novela, en función exclusivamente a la coincidencia o falta de coincidencia con un modelo literario, o de una corriente específica. A lo largo de las dieciocho páginas del ensayo se correlacionan algunos de los juicios provenientes de la crítica con las ideas surgidas de la lectura directa por parte del crítico. Pero, básicamente este análisis es el resultado de una lectura dialógica en la que a partir del encuentro de las diferentes imágenes de los lenguajes sociales (plurilingüismo o heteroglosia), se establece el grado de distanciamiento de cada lenguaje con respecto a la significación de la obra.

⁶⁰ *Idem.*, p. 150.

⁶¹ Juan Bruce Novoa, *op. cit.*, pp. 421-438.

Cabe señalar que el hallazgo de este ensayo tuvo una importancia significativa para quien escribe esta tesis, no sólo por el descubrimiento de que alguien más analizara la misma obra, y bajo la misma perspectiva, sino porque constituye, en muchos sentidos, una antítesis de los juicios ya citados de otros críticos. En este sentido, es innegable la importancia que ha adquirido la teoría de Bajtín para el análisis de la novelística que trasciende el marco de la estilística tradicional.

Con el propósito de integrar, y de interrelacionar posteriormente algunos de los planteamientos de Bruce Novoa en la presente tesis, a continuación se hará una síntesis del ensayo citado, o cuando el caso lo amerite, se transcribirán algunas citas textuales.

Como antecedente, Novoa hace mención de los problemas que Fernando del Paso ha tenido con la crítica por su actitud frente a la historia. Concretamente, Nora Dottori, seguidora de Lukács, es quien lo acusó de ser un evasor del compromiso histórico en su primera novela, *José Trigo*, donde considera que el mito se constituye en la salida falsa de los problemas sociales de la lucha de los ferrocarrileros. De manera similar, a *Palinuro de México*, se le hizo una crítica en la que se considera que el tono carnalesco constituye "un escapismo inapropiado frente a la siniestra realidad de la masacre de cientos de estudiantes en la plaza de Tlaltelolco de 1968."⁶²

Ahora, en *Noticias del Imperio*, la crítica censura el lugar privilegiado que el autor le ha concedido a la historia, particularmente a la historiografía, en cuanto al espacio destinado, y a la manera un tanto anárquica en que se presentan una serie de materiales históricos heterogéneos, sin ninguna directriz u orientación ideológica-histórica. A continuación la réplica de Bruce Novoa:

Si Del Paso ha seguido su tendencia a crear *summæ*, obras enciclopédicas que sugieren parábolas, es que ha mantenido su rechazo a respuestas simples y

⁶² *Idem*, p. 422.

explicaciones supuestamente objetivas que disfrazan juicios monológicos. Es de esperar, entonces, que mantenga la técnica de la oposición de alternativas sin decidir entre ellas. Efectivamente, en *Noticias* ha llevado esta estrategia a una proliferación abrumadora. Sin embargo, como veremos más adelante, tal estrategia no proviene de ningún escapismo antihistórico, sino del deseo de no caer en la historiografía simplista, o sea, falsa. Si su voluntad de síntesis se detiene en la yuxtaposición dialéctica, es porque busca, no la resolución estática de productos acabados, sino el dinamismo vital de la producción continua. Más que el producto del análisis cerrado sobre un pasado muerto, le interesa continuar el proceso abierto al futuro.⁶³

Otro de los puntos tratados es el que se refiere a la relación que existe entre historia y ficción. La historia, no obstante pretender tener un carácter objetivo en tanto ciencia, no escapa de los problemas que implica la textualización de una realidad concreta. "Ciertos hechos y seres humanos seguramente habrán existido durante fechas verificables, pero al pasar al documento sufren una transformación que los descontextualiza -pasan del mundo material a la página impresa, del campo total de relaciones contemporáneas y personales propias al campo selectivamente parcial de la intertextualidad y las lecturas anacrónicas-, seguida por un proceso de recontextualización que perpetúa indefinidamente un diálogo de interpretaciones".⁶⁴ De esta manera, la historia es el resultado de un proceso de selección de materiales, que sometidos a una organización y tratamiento determinados, definen una relación específica con los acontecimientos representados. A pesar del empeño por parte de los historiadores de establecer una sola historia universal, que sea la expresión verdadera de la realidad, como dice Del Paso en *Noticias*, "existen muchas historias no sólo particulares sino cambiantes, según las perspectivas de tiempo y espacio en que son 'escritas'" (638).

Con respecto al carácter monológico de la historia, Bruce Novoa comenta:

La Historia, con mayúsculas, busca ser la primera y la última textualización de la verdad, el pasado tal y como era, sin posibilidad de error, aun cuando se limita a un espacio temporal estrictamente deslindado. En este caso, el historiador es el escritor monológico por excelencia; aun al citar las fuentes en que se apoyan

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Idem*, p. 424.

las conclusiones, su fin es subordinar todo el material a la autoridad totalizante de su narración. Aun más, busca que su historia se convierta en el documento en sí, la autoprueba de su propia veracidad. Nos es dado comparar al historiador con el novelista decimonónico en su omnisciencia -el poseedor de todos los datos y hechos dentro de una estructura cerrada-, en su búsqueda de transformar por medio de la omnipotencia implícita, al menos dentro de los confines de su reino verbal. Tanto los libros de historia como las novelas realistas -esas que Lukács admiraba tanto por continuar la labor de la épica- requieren marcos de principio y final, con la trama lógica que conduce de uno a otro. De esta manera, el pasado, tanto como el mundo inventado dentro del espacio ficticio, aparecía recortado, lejos y aparte, discreto y finalizado. Para lograr este efecto de la singularidad completa, los autores de ambos tipos de textos se afanaban por esconder los hilos sueltos.⁶⁵

Fernando del Paso se impone la tarea de, por una parte, recuperar para México su pasado histórico del período de la Intervención Francesa y del Imperio de Maximiliano y Carlota, cuya representación histórica ha sido falsificada por los profesionales de la historia, tanto mexicanos como extranjeros; y por otra, la incorporación del país al diálogo universal de las culturas.

Del Paso se propone lograr sus objetivos mediante la "dialogización del texto con la yuxtaposición de materiales de distintas fuentes y distintos tipos sin homogeneizarlos",⁶⁶ con la finalidad de representar las diferentes perspectivas sobre un mismo objeto. Novoa menciona algunos ejemplos de la novela que muestran la diversidad de lenguajes, tanto sociales como literarios, con los que se organiza la novela.

Apoyado en las reflexiones del propio autor en la novela, Novoa señala el carácter propagandístico de la historia, respecto a los diferentes tratamientos que se le pueden dar a un acontecimiento o personaje, según la orientación ideológica que se pretenda manejar. Este punto quedó demostrado en la misma novela con el análisis que Del Paso hiciera sobre el caso del historiador Corti, quien cambió la historia, de una primera versión a una segunda, en los textos que publicara con diez años de diferencia. Sobre el mismo caso, Novoa analiza las intenciones paródicas del autor respecto a la metodología de los

⁶⁵ *Idem*, pp. 424-425.

⁶⁶ *Idem*, p. 427.

historiadores, al continuar la anécdota histórica con la inclusión de datos y objetos, pertinentes dentro de la lógica del relato, pero que rompen con la solemnidad del caso. A continuación la cita de Del Paso:

[...] y a los que se podría agregar -aunque esto no lo dice ni Corti ni ningún otro historiador, pero es de suponerse que el Pontífice no descuidara un detalle semejante-, dos bacinillas o tazas de noche: una para Carlota y otra para la Señora del Barrio (469).

Una segunda intención con respecto a este pasaje es la "degradación carnavalesca", al relacionar objetos representativos de la alta cultura -el Vaticano y una biblioteca- con objetos alusivos a las necesidades fisiológicas de los personajes. Novoa explica:

Basta este detalle ingenioso para desplazar bruscamente el enfoque de lo alto a lo bajo. El choque de valores provoca risa, el estallido del humor que rompe la formalidad estática, anulando las presunciones elitistas. No sólo relativiza el contexto, sino que logra, como explica Bajtín, revitalizar el asunto y los personajes: literalmente les mete vida al hacerlos más humanos.⁶⁷

Otro de los recursos que contribuye al resquebrajamiento de las imágenes de la historia oficial es la incorporación del plurilingüismo (heteroglosia), con matices irónicos, que del Paso utiliza no sólo para la representación de puntos de vista, sino también para el manejo de datos, como sería la alusión a la correspondencia múltiple entre los protagonistas de la historia. No obstante que esas cartas son consideradas tradicionalmente como documentos "primarios y auténticos", Del Paso pone al descubierto las intenciones falsificadoras de esos documentos, al referirse a una carta supuestamente escrita por Maximiliano, cuyo contenido es escrito adrede con la intención de parecer una verdadera falsificación (la carta dirigida al Coronel López donde le pide discreción respecto a la concertación).

La contraparte de esta historia humillada mediante la dialogización, es la "invención y fantasía desbocada y perversamente literaria en su falta de lógica

⁶⁷ *Idem*, p. 432.

exterior y su libertad de movimiento, que resulta ser el soliloquio de Carlota".⁶⁸ Del Paso, desde la perspectiva y la voz de Carlota, aporta los elementos fundamentales que definen el sentido de la novela en su totalidad. Por una parte, revitaliza la historia con la pasión que le infunde ese encuentro con una historia diferente, fuera del orden establecido por la "historia reflexiva" que busca ordenar el caos mediante reducciones causales o tipológicas, "pero que a fin de cuentas resulta ser la jerarquización y censura de la información disponible, un proceso de redacción que a duras penas trata de esconder su arbitrariedad. Del Paso revela esa arbitrariedad, planteando implícitamente la pregunta acerca de cuál es la función de este ejercicio del autor".⁶⁹

Por otra parte, el monólogo abre perspectivas hacia una visión más filosófica de la historia, al subrayar, por su carácter poético, la naturaleza simbólica del discurso. Es precisamente ese carácter simbólico el que permite al lector asumir el texto como un signo de otro significado. Las múltiples voces contradictorias y complementarias, conciliadoras y polémicas, que se expresan a través del monólogo de Carlota, rompen el carácter unívoco de la historia. "Del Paso quiere que la lectura sea la fuente de posibles respuestas que trasciendan los límites del texto mismo".⁷⁰

Otro de los aspectos analizados por Novoa es el que se refiere a la contextualización del mundo representado en la novela. La evidente preocupación de Fernando del Paso por relativizar la historia, esto es, no representar mundos cancelados ni recortados, ni en el tiempo ni en el espacio, se manifiesta desde el primer capítulo de la novela. Principalmente, desde la perspectiva privilegiada de Carlota, que recorre la historia en su memoria durante sesenta años de locura, se establece el contacto con personajes, eventos u objetos, que no obstante pertenecer a la misma época representada, crean cierta disonancia en la armonización del relato, por no pertenecer al

⁶⁸ *Ibid.*, p. 433.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 434.

⁷⁰ *Ibid.*

mismo campo semántico definido por la historia. Ya casi al finalizar el libro aparece el siguiente comentario de Fernando del Paso:

Porque Carlota sobrevive no sólo a Maximiliano, Juárez, Napoleón, Eugenia y todos los demás, sino también a toda una época, a todo un concepto de la historia y del destino del hombre y de la idea que el hombre tenía de sí mismo y del universo: en 1927 hacía ya sesenta años que Carlos Marx había publicado el primer tomo de *El Capital*, treinta y dos de la aparición de los *Estudios sobre la histeria* de Sigmund Freud que sentaron las bases del psicoanálisis y doce de la enunciación de la Teoría de la Relatividad de Albert Einstein. Carlota, así, muere sola en un mundo que nada o muy poco tenía que ver con aquel otro mundo de cuya lucidez e insania había escapado hacía tanto tiempo. Establecida ya la estructura del átomo, descubierto el mecanismo de su desintegración en 1927, Carlota muere en la Era Atómica (630-631).

El trabajo de Bruce Novoa ofrece, por primera vez en el contexto de este resumen de las críticas a *Noticias del Imperio*, una interpretación de la intencionalidad de la obra en su conjunto. Con relación a la cita anterior, Novoa hace la siguiente reflexión:

Del Paso crea un texto que, al releerse, revelará la posibilidad de interpretaciones implícitas en estas referencias a Marx, Freud y Einstein. A la vez, esta misma formulación siembra perversamente la posibilidad de relativizar, a través de Freud y Einstein, los textos de Marx, quien murió cuarenta y cuatro años antes que Carlota, y antes de la aparición de los textos citados de Freud y Einstein. O sea, de algún modo Marx y su texto, a pesar de anticipar el futuro de nuestro siglo, fueron productos de la época en que muere Carlota. Del Paso añade otra clave al enfocar el detalle de que el mecanismo de la modernidad es la "desintegración" -o quizás aquí alude ya al posmodernismo: época de la multiplicidad de posibilidades, sin creer ya en el privilegio de cualquier centro hegemónico, mucho menos en la ficción de una Historia Universal-: lo que Marx ideó era exactamente eso.⁷¹

Finalmente, Novoa señala una segunda intención en la alusión que hiciera el autor a la era de la desintegración atómica en el contexto de la muerte de Carlota. Del Paso, en el penúltimo capítulo, instalado en la autorreflexión del sentido de su novela, explica el porqué y el cómo se propone integrar a los emperadores en la historia de México. Siguiendo un diálogo con las ideas de

⁷¹ *Idem*, p. 436

los pensadores que escribieron sobre la tragedia de Maximiliano y Carlota, entre ellos Usigli y Léonce Détróyat, Del Paso acepta que Maximiliano pudiera ser considerado como el último de los mexicanos, pero mexicano al fin. A continuación, la palabra directa de Del Paso:

El último, sí, quizás, pero mexicano: Maximiliano y Carlota se mexicanizaron: uno, hasta la muerte, como dice Usigli, la otra -digo yo- hasta la locura. Y como tales tendríamos que aceptarlos: ya que no mexicanos de nacimiento, mexicanos de muerte. De muerte y de locura (643).

Quizá, si los ayudamos un poco. Si a esas dos cosas: la ejecución de Maximiliano y la locura de Carlota -para él, el fin de su vida, para ella, una muerte sin fin-, les damos lo que, según Usigli, merecerían más de la imaginación de México y los mexicanos (644).

Del Paso escribe para Maximiliano "El ceremonial para el fusilamiento de un Emperador", que es con lo que termina el último capítulo de la "historia", previo al último capítulo de la imaginación, y de la novela. "Siguiendo el estilo del 'Reglamento para los Servicios de Honor y el Ceremonial de la Corte' atribuido a Maximiliano y citado en el libro -o sea, imitando el estilo mismo del emperador-, Del Paso inventa una muerte más imperial, una que se acopla mejor al concepto del reinado imaginado por el mismo difunto. Sin embargo, al contextualizar esta muerte reinventada dentro del 'Reglamento', Del Paso la ironiza, saturándola de un idealismo utópico, divorciado de cualquier realidad mexicana, recalcando así la distancia entre el sueño del imperio y la pesadilla en que se convirtió. Sin embargo, de esta manera Maximiliano es incorporado a lo mexicano en una forma nueva y original".⁷²

Para Carlota, inventa:

[...] una locura inacabable y magnífica, un delirio expresado en todos los tiempos verbales del pasado y del futuro y de los tiempos improbables o imposibles para darles, para crear por ella y para ella el Imperio que fue, el Imperio que será, el Imperio que pudo haber sido, el Imperio que es (644).

⁷² *Idem*, p. 437.

Con respecto a los monólogos de Carlota, Novoa dice lo siguiente: "Le crea los doce capítulos titulados todos 'Castillo de Bouchout', que en efecto son la armazón sobre la cual se construye la novela. El texto se abre y se cierra con las palabras de Carlota, y los diez capítulos interiores que le pertenecen son la columna vertebral de la novela [...] De esta manera, Del Paso cumple con su promesa, porque ese diálogo alucinante, posible sólo desde el espacio intemporal que es la literatura -la muerte pero en vida, visible y audible- es una creación mexicana".⁷³

Bruce Novoa termina su ensayo con la siguiente afirmación:

A fin de cuentas, entonces, Fernando del Paso no niega la historia, sino la historiografía limitada. Al contrario, la afirma como un proceso dialógico abierto como una novela de autocreación. Su visión es optimista y liberadora, y en este sentido su novela documenta una toma de conciencia histórica dentro de la producción cultural mexicana. Una toma de conciencia consciente de la esencia ficticia de la historia y de la esencial realidad de la ficción.⁷⁴

III.3.2 *Noticias del Imperio*, bajo la perspectiva de un austriaco.

Un 26 de octubre, en el marco de la celebración de la fiesta nacional de Austria, Michael Rössner, en "cumplimiento de su deber", expuso oralmente el trabajo que le fuera encomendado, consistente en presentar algunas observaciones respecto a las *Noticias* que un mexicano escribiera acerca del Imperio de Carlota y Maximiliano.

En 1990 aparecen publicadas dichas observaciones, bajo el título de "Realismo loco o lo real maravilloso".⁷⁵ No obstante, como el mismo Rössner lo señalara, que ni México ni la literatura del *posboom* constituyen su especialidad, sino más bien el Cono Sur y la literatura del *preboom*, algunas de sus

⁷³ *Idem*, pp. 437-438.

⁷⁴ *Idem*, p. 438.

⁷⁵ Michael Rössner, *op. cit.*, pp.1-2.

observaciones han sido reconocidas e incorporadas a los trabajos de la crítica.

Michael Rössner expone sus puntos de vista sobre *Noticias del Imperio*, a partir del establecimiento de cuatro tesis.

1) El *realismo loco* de esta novela.

Rössner propone el concepto de "realismo loco" para referirse al monólogo de Carlota. Esta creación se apoya, por una parte, en el "realismo mágico", que durante mucho tiempo fuera la base para explicar la literatura del *boom*, pero desde una perspectiva típicamente latinoamericana; y por otra, en lo "real maravilloso", que en el caso de Asturias y de Carpentier, deriva directamente de la estética surrealista.

Rössner cita que en el contexto de los surrealistas, se definen "tres especies de seres privilegiados o, por decirlo así surrealistas naturales: el primitivo (y esto dio lugar a una nueva valoración de lo indígena en los autores citados), el niño y el loco".⁷⁶ A través de estos seres se realiza la unión de los mundos del sueño y de lo empírico-real.

Con Fernando del Paso, explica Rössner, "nos encontramos con una nueva variante de esta técnica que utiliza al segundo de los 'surrealistas naturales': la loca".⁷⁷ Pero esta *loca*, a diferencia de cómo la han visto otros críticos, representa una locura literaria, cuyo antecedente se podría encontrar no solamente en Shakespeare, como lo dice el propio Del Paso, sino en otros ejemplos más. Lo más importante "no son las ideas ni las asociaciones de la loca, sino las descripciones realistas y de ninguna manera patéticas de sus aventuras mágicas en una Europa encantada y romántica[...]"⁷⁸ La locura de Carlota, similar a la de Artaud, comparte algunas de sus características:

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

[...] la enorme lucidez, crítica acerba y a veces polémica de la sociedad europea contemporánea, ciertas obsesiones sexuales y las propias ilusiones poéticas, cuyas incongruencias y cuya distancia del mundo real se notan sólo en algunos intervalos.⁷⁹

2) *Lo real maravilloso europeo.*

Nuevamente, a partir del concepto de Carpentier de lo real maravilloso americano, Rössner propone u opone lo real maravilloso europeo. Ese exotismo americano, que tanto fascinara a los europeos, es trasladado ahora a la representación de aquel mundo que diera origen al Racionalismo, al Imperialismo, a la Revolución Industrial. Al respecto, Rössner plantea:

[...] la Europa histórica aparece en la perspectiva mexicana como un reino casi mágico, fantástico, exótico, de pelucas y músicas, de bailes y vajillas de oro, de cortesanas y príncipes sodomitas, de cafés y sueños de invierno en palacios de hielo y nieve.⁸⁰

El lector implícito de la novela es un lector latinoamericano, a quien ya se dirigiera con anterioridad José Martí, con la perspectiva de "considerar a Europa y a los europeos en los mismos términos en los que ellos antes habían considerado a los latinoamericanos: como seres 'exóticos' a los que se opone lo autóctono, lo propio. En esta novela, el lado europeo, representado sobre todo por Maximiliano y su corte, carece de sentido de la realidad, mientras que el México republicano, en la persona de Juárez, tiene el papel normalmente reservado a los europeos: es pragmático, racionalista, y al final, vencedor".⁸¹ Con esta perspectiva, *Noticias del Imperio* define un momento decisivo en la descolonización espiritual no sólo de México, sino del continente.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

3) Las intenciones anticolonialista de Fernando del Paso.

Rössner considera que Fernando del Paso se propuso "saldar aquí, en cierta manera, las cuentas con Europa." Asimismo reconoce que este planteamiento no es original, el mismo autor ha manifestado en varias entrevistas sus intenciones anticolonialistas con respecto a Europa. Estas intenciones son puestas en evidencia en la reflexión sobre aquellos subcapítulos "De la correspondencia -incompleta- entre dos hermanos", convertidos ya en lugar común para la crítica. El profesor Rössner hace la siguiente interpretación:

[...] y Fernando del Paso se pone aquí otra vez al lado de la tradición liberal del continente: la identidad del continente no se debería buscar en la violencia, la soledad o el indigenismo, sino en las ideas ilustradas representadas, por ejemplo, por Benito Juárez. El complejo de inferioridad de los latinoamericanos frente a Europa se superaría no autoproclamándose "indios espirituales" como lo hizo Asturias, sino observando y analizando las crueldades y violencias europeas que son mayores y menos justificadas que las cometidas por los latinoamericanos, en este caso los mexicanos.⁸²

Sin embargo, Rössner reconoce también la actitud autocrítica de Del Paso, representada en uno de los juicios del hermano soldado: "mientras más distinguido y culto es un mexicano *menos* mexicano es" y "lo que les interesa es vivir como europeos y que sus hijos se eduquen como tales" (396).

Con base en estas tres tesis presentadas hasta ahora, Rössner considera que *Noticias del Imperio* "no es una novela dogmática: es un texto polifacético que trata de presentar la historia desde varios puntos de vista, aunque (el subrayado es mío) algunas veces se pueda notar claramente cómo el autor interviene en las discusiones"⁸³. De la cita anterior pareciera que la participación del autor en la novela no cuenta con la entera aprobación de Rössner. Sin embargo, puede considerarse que el hecho de que Fernando del Paso intervenga en la novela, no constituye un riesgo para esa visión múltiple de la historia en cuanto que establece una relación de igualdad con respecto a sus personajes, además de respetar su autonomía.

⁸² *Idem*, p. 2.

⁸³ *Ibid.*

Asimismo, Rössner resalta el carácter polifónico del texto, referido básicamente al cambio permanente de la perspectiva en los capítulos alternos a los monólogos de Carlota. También aquí, si bien es cierto que están representados diversos lenguajes sociales y literarios, habría que analizar si realmente esa confrontación de lenguajes-perspectivas alcanza el grado de la polifonía, definida por Bajtín, consistente no sólo en la representación de los lenguajes ajenos, sino, y principalmente, en una interacción e influencia mutua de las conciencias, en un debate de ideas.

4) Su proximidad con el ensayo en los textos pseudocientíficos, no ficcionales.

En los últimos capítulos de la novela, Fernando del Paso destina un espacio a la reflexión sobre la realización de la misma novela, y discute con otros autores sobre las diferentes interpretaciones y representaciones sobre la tragedia de Carlota y Maximiliano. En opinión de Rössner, Fernando del Paso incorpora en la novela lo que habitualmente correspondería al prólogo. A este respecto, Rössner plantea su cuarta y última tesis:

Me parece que este cambio permanente del género textual es también una de las características más importante de la literatura de nuestro siglo; creo que en este caso es utilizado para desorientar y al mismo tiempo estimular la reacción del lector que así no puede permanecer exclusivamente en la posición de consumo a la Valéry y absorber un elixir romántico-mágico de lo real maravilloso europeo-imperial.⁸⁴

Con la siguiente "conclusión provisoria", Michael Rössner termina su exposición:

Con todos los defectos que una crítica más precisa, más indagatoria pueda encontrar en esta novela, el libro de Fernando del Paso se inserta en la tradición de la nueva novela y de la novela histórica (especialmente de aquella mexicana que tanta y tan grande tradición tiene) y al mismo tiempo es un libro innovador, en el sentido descrito con anterioridad: la descolonización no se limita a las denuncias contenidas en la carta del francés, sino que es también una

⁸⁴ *Ibid.*

descolonización en la relación obra-lector: El lector latinoamericano por primera vez mira hacia lo exótico europeo, lo goza y al mismo tiempo puede y debe reflexionar sobre de ello.⁸⁵

De esta cita, podría cuestionarse si realmente *el lector latinoamericano por primera vez mira hacia lo exótico europeo*. Sin embargo, esta interrogante se sale del contexto de este trabajo.

⁸⁵ *ibid.*

IV. Planteamiento de Fernando del Paso sobre *Noticias del Imperio*

En el capítulo anterior, dedicado a la confrontación de las diversas críticas que se han realizado a *Noticias del Imperio*, se identificaron dos tendencias básicas de análisis: una, enfocada desde la perspectiva de la "Novela Histórica" y la estética del "Boom", y la otra, hacia una lectura dialógica. Con el propósito de ampliar la perspectiva de análisis de la novela, en este capítulo se presentarán algunos de los planteamientos que el autor ha hecho con relación a su novela. Una ponencia y cinco entrevistas (1982-1993) constituyen el material recopilado en esta investigación. Se pretende ofrecer una sistematización de este material valioso, tanto para la ubicación de la novela en el contexto de la novelística actual, como para una mejor comprensión del proyecto estético de la obra.

Entre los aspectos que trata Fernando del Paso en estas declaraciones, sobresalen por su importancia los relacionados con el objeto y principio de la representación de *Noticias del Imperio*.

Con respecto al objeto de la representación, Del Paso explica los motivos que lo impulsaron a escribir una novela cuyo principal propósito constituye la recreación de los acontecimientos históricos del Imperio de Carlota y Maximiliano y la Intervención Francesa, a través de una relectura de la historia oficial, y una reescritura en un diálogo abierto entre la imaginación y la historia.

Por otra parte, las aportaciones del autor con respecto al principio de la representación de la novela son reveladoras en cuanto al proceso mismo de creación. A partir del manejo de algunos ejemplos concretos de la novela describe la manera como relacionó los materiales heterogéneos para lograr su propósito específico.

IV.1 Ponencia "La novela que no olvide"

Fernando del Paso inicia el diálogo con la publicación de la ponencia "La novela que no olvide"¹, en 1982.

a) Fernando del Paso frente a la tradición literaria.

Del Paso se autodefine como un "novelista que aún está tratando de dominar su oficio, cada vez menos infatuado de lo que escribe, y más asombrado de lo que hacen los demás".² Manifiesta su reconocimiento y su "gran pasión y respeto por la literatura que lo precede y lo rodea".³ Sin embargo, y aquí viene su primera "traición" a la tradición literaria: "traiciono con frecuencia ese amor, esa obligación, por dedicarme a la búsqueda de materiales ajenos a la literatura y que, con mayor o menor éxito, utilizo a veces literal y a veces literariamente".⁴ Es precisamente esa traición de la que se autoacusa el autor la que le ha permitido trascender el entorno de la intertextualidad, de la reelaboración de textos literarios canonizados. De esta manera, Del Paso se involucra, como novelista, en el proceso de evolución del género, en tanto que contribuye a su renovación mediante la incorporación de "materiales ajenos a la literatura". Esto es, establece una relación dialógica entre textos literarios y no literarios. En términos de Bajtín, existe un dialogismo interno, por oposición al dialogismo externo que rechaza la incorporación de los lenguajes no literarios.

Para Bajtín los lenguajes no literarios constituyen básicamente los lenguajes del plurilingüismo social, esto es, el lenguaje oral vinculado con la actividad práctica de oficios y profesiones; así como también, los lenguajes de otros géneros de la comunicación social: oratorios, publicísticos, históricos, perio-

¹ Fernando del Paso, "La novela que no olvide", 318-322 pp.

² *Idem*, p. 318.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

dísticos, etc., que son portadores de sus propias formas de pensamiento, matices y acentos específicos.

Dentro de los materiales no literarios que Del Paso ha incorporado en sus novelas, se encuentran los pertenecientes al mundo de los ferrocarrileros y a la mitología náhuatl, en su primera novela; en la segunda, al del arte, la publicidad y la medicina, y en la tercera, básicamente al de la historia. Es precisamente en *Noticias del Imperio*, donde el autor se ha enfrentado con mayor dificultad al problema de la relación entre la historia y la imaginación. Como lo señala el mismo Del Paso, el problema no resultó tan sencillo, debido a la inmensa cantidad de información que existe no sólo sobre Maximiliano y Carlota, sino sobre la Intervención Francesa en México. En repetidas ocasiones lo ha planteado en términos de "una carrera entre la imaginación y la búsqueda sin fin de materiales y datos. Supongo que ganará la primera, porque al fin y al cabo estoy escribiendo -o pretendo escribir- una novela".⁵

b) La novela histórica y la historia oficial.

Otro de los problemas al que se enfrentó Del Paso en su proceso de investigación fue el descubrir no sólo la riqueza del material en cuanto a su contenido anecdótico y sus posibilidades de desarrollo literario, sino también el conflicto cultural que supone el desconocimiento de ese episodio de la historia mexicana y de sus relaciones con la actualidad histórica de México. Del Paso, dentro de sus posibilidades como novelista, asumió el compromiso de develar la historia, mediante la yuxtaposición de las diferentes perspectivas e interpretaciones sobre la realidad histórica representada. Del Paso define su posición respecto a la historia oficial:

Una ignorancia que abarca un espacio mucho más vasto del vacío, por así decirlo, y que implica la falta de una conciencia histórica que no puede obtenerse sino mediante la depuración de la versión oficial de la historia.

⁵ *Idem.*, p.319

Porque es esa versión la que nos ha escamoteado de manera sistemática el conocimiento de una serie de enfermedades de nuestros pueblos latinoamericanos y nos ha ofrecido una visión distorsionada que nos impide contemplarnos en el espejo tal como hemos sido, que equivale a decir tal como somos.⁶

c) El porqué de la acumulación de información histórica en *Noticias del Imperio*.

"La novela histórica, en sus mejores manifestaciones, no inventa; interpreta y clarifica"⁷, dice Fernando del Paso. Una buena novela puede tener mayores alcances que los que puede lograr un historiador, respecto a la difusión de realidades históricas a un público mucho más amplio. De ahí, el interés del autor de contribuir con la reintegración de esos materiales, que han permanecido ocultos, y "cuya ignorancia se traduce en una identidad nacional mutilada".⁸ Lo anterior, concretamente con relación a *Noticias del Imperio*, más que justificar, explica el porqué del manejo de una información histórica que podría ser considerada como excesiva. No solamente se trata de una yuxtaposición de documentos históricos, sino de la manera cómo el autor resuelve artísticamente el problema de relacionar la diversidad de lenguajes para crear un sistema específico de significación. Esto es, los materiales históricos, como el mismo autor señala, son asumidos tanto literal como literariamente. Se establece una relación dialógica respecto a los materiales históricos, que conservan sus propios acentos y matices ideológicos, en la modelización que el autor hace de ellos. Del Paso aclara lo siguiente:

Ha sido por esto por lo que, por primera vez, al comenzar mi tercera novela, lo que yo mismo en un momento dado podría haber considerado como un exceso de documentación, dejé de serlo y de causarme las desazones anteriores. Enfrentarme a ese complejo mundo de intrigas y traiciones infinitas que rodearon el establecimiento de la monarquía en México y en las que participaron al igual europeos y norteamericanos, y desde luego también los mexicanos de ambos bandos -los conservadores monárquicos y los liberales republicanos-; el hallaz-

⁶ *Ibid.*

⁷ *Idem.*, p. 320.

⁸ *Ibid.*

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

go en documentos, libros y correspondencias de descripciones de lo que era mi país y América Latina entonces, que podrían aplicarse ahora, más de cien años después, como si el tiempo no hubiera transcurrido, como si la corrupción y la miseria se hubieran quedado congeladas -y es que así ha sido-; descubrir los pies de barro de nuestros héroes y en pocas palabras descubrir cómo ha sido pervertida la historia, me decidí a crear, para mi novela, su propio modelo.⁹

d) Un nuevo modelo de la novelística latinoamericana: "el de los libros que no olvidan".

Fernando del Paso hace extensiva la propuesta del modelo de *Noticias del Imperio*, a la novelística latinoamericana, en la continuación de la cita anterior:

Gracias a esto y a que, en mi ignorancia, descubrí la de otros, me decidí a ser didáctico y a tratar de enseñar a otros la verdad histórica que he aprendido. A no dar por supuesto que todo el mundo sabe lo que sucedió, y sobre todo, cómo y por qué. Me decidí, en fin a no olvidarme de toda esa información y a tratar de transmitirla en un libro que no quiero que sea ni historia novelada ni novela histórica, aunque a ratos sea ambas cosas. Me decidí a escribir un libro -ésta es al menos la intención, el resultado puede ser muy diferente- que pudiera integrarse en lo que yo desearía que fuera un nuevo modelo de la novelística latinoamericana, modelo que de hecho ya se ha iniciado: el de los libros que no olvidan.¹⁰

Frente a esta actitud, está la de los escritores que sí olvidan. Del Paso hace referencia a lo que en alguna ocasión García Márquez manifestara respecto a olvidarse de todo lo que había leído sobre dictadores latinoamericanos, antes de comenzar a escribir *El Otoño del Patriarca*. En el mismo orden de ideas, Guillermo Cabrera Infante, en una conversación telefónica con Del Paso, al saber que estaba a punto de suspender la investigación y que tenía muchísima información sobre el tema, le dijo: "ahora tendrás que olvidarte de ella". Del Paso contestó: "sí, claro"¹¹, para evitar la discusión. Al respecto, aclara enfáticamente:

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Idem.*, p. 321.

Pero no. Claro que no. Por supuesto que no me voy a olvidar de toda esa información. Y no voy a olvidarla, porque quiero contársela a mis lectores. Porque quiero escribir un libro que sea historia y sea novela.¹²

e) Necesidad de trascender el modelo de la novela del dictador latinoamericano.

Me parece muy bien que existan libros como *El otoño del Patriarca* y *El recurso del método*. Ambos me parecen muy bien escritos, muy bellos, importantes. Y muy divertidos. Pero esa visión del clásico sátira latinoamericano, dictador de opereta que se cae del peso de las medallas y las condecoraciones y que, como sabemos, tiene en literatura como antecesor a *Tirano Banderas*, al erigirse en una especie de prototipo, en todos los dictadores en uno, pierde, creo yo, gran parte de su fuerza como denuncia, si es que intentaba ser una denuncia, y sin dejar de tener sus valores propios como obra, como novela, más o menos buena, excelente o genial, se transforma en golosina, en una especie de producto colonial exótico. Me parece muy bien, decía, que se hayan escrito libros como éstos, pero pienso que esta etapa debe ser superada, y que ya está superándose.¹³

d) Hacia una novela comprometida con la historia.

Ahora ha llegado el momento, tal vez, de concentrarnos en episodios separados - aunque inseparables - de nuestra historia, a su vez inseparables de la historia de Europa; episodios que por sus características, y por el tratamiento que se les dé, ofrezcan en conjunto una suma histórica de nuestro continente, formen un gran mural de la historia de Latinoamérica vista por sus novelistas. La tragedia del Segundo Imperio Mexicano no es la de Maximiliano y Carlota sino la tragedia de México, un país que continúa siendo tan pobre y tan rico como en 1861 [...]; el mismo país enfrentado a la voracidad norteamericana y a la soberbia de Europa, a la demagogia y a la corrupción. Escribir sobre esa época no es, por lo tanto, una actitud escapista, no moderna.¹⁴

Fernando del Paso termina su "proponencia" con las siguientes propuestas:

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

Propongo el asalto de los novelistas latinoamericanos a la historia oficial. Propongo que no dejemos a unos cuantos historiadores independientes la tarea de contar la historia de nuestras enfermedades. Propongo que el nuevo novelista latinoamericano conozca a fondo nuestra historia y que, después no la olvide.¹⁵

IV.2 Entrevistas.

a) *Noticias del Imperio*: ¿Novela?

Fernando del Paso, en diversas ocasiones ha manifestado una posición bastante flexible con respecto al manejo de algunas de las categorías clasificatorias que la crítica ha pretendido utilizar como punto de partida para el análisis de sus novelas. Tal es el caso del cuestionamiento que algunos críticos han hecho con respecto a considerar o no, sus obras como novelas. El verdadero interés de Fernando del Paso reside en la aceptación que sus obras puedan tener entre sus lectores, independientemente de que sus obras cumplan o no con los cánones establecidos por la tradición. Lo importante para Del Paso es que sus libros sean leídos y que sus lectores los disfruten:

FP: Eso ha estado en discusión. Mucha gente dice que mis libros no son propiamente novelas. Quizá no lo sean, y no me afecta. No es importante ni terrible. Si no son propiamente novelas tienen mucho de novelesco. Son libros heterogéneos, o como se ha dicho también heteroclíticos. Para mí lo importante es que tengo lectores y esos lectores disfrutan mis libros, sin que se pregunte a cada página: ¿estoy leyendo una novela?¹⁶

b) *Noticias del Imperio*: ¿Novela histórica?

No obstante que Del Paso hace referencia a Lukács, tanto en su novela como en algunas declaraciones, no se apropia del concepto lukacsiano de "novela histórica". Únicamente se apoya en algunas citas e ideas tomadas de

¹⁵ *Idem.*, p. 322.

¹⁶ Marco Antonio Campos, *op. cit.*, p.38.

su libro *La novela histórica* para explicar la relación que se propuso establecer entre la historia y la imaginación. Como se señaló en su oportunidad, en el capítulo correspondiente a la caracterización de la novela histórica, existen discrepancias importantes entre el planteamiento de Lukács y el proyecto realizado en *Noticias del Imperio*. Al respecto, Del Paso dice lo siguiente:

FP: Queda por definir primero qué es novela histórica: se puede considerar como tal desde una alegoría sobre un personaje que existió, hasta una biografía novelada. Pero desde el punto de vista de lo que hasta ahora ha sido considerado como novela histórica, sí, *Noticias del Imperio* es una novela histórica. Se basa en una serie de personajes y hechos de la vida real, no solamente en el melodrama personal de Maximiliano y Carlota, sino también en la Intervención Francesa en México, lo que podríamos llamar la tragedia de México y hasta cierto punto también de Francia.¹⁷

En una entrevista posterior, amplía el concepto:

FP: Sin embargo creo que ahora el concepto de novela histórica es mucho más amplio y sabemos que novelas como las de Balzac, *La comedia humana*, por el simple hecho de ser una serie de grandes novelas que reflejan de una manera muy fiel, claro, fiel recreada, la época de Balzac pueden considerarse novelas históricas aunque los personajes principales no sean reyes, gobernantes, héroes, o grandes militares, en fin. Son novelas históricas, algunas de Zola también. Yo no inventé el término ni necesariamente he aceptado que *Noticias del Imperio* sea una novela histórica, porque precisamente no tengo mucho el concepto de lo que es una novela histórica, pero probablemente lo sea, es decir, de acuerdo a una clasificación muy elemental, que es una novela que trata personajes y temas históricos.¹⁸

c) El principio de representación.

Para Fernando del Paso el problema de la resolución artística de la obra supone una relación entre el autor y su obra. Concibe la creación como un proceso, en el que las decisiones respecto al tratamiento artístico, no sólo parten del autor, sino básicamente del código que la misma obra ha ido definiendo a lo largo del proceso:

¹⁷ Anne Marie Mergier, " *op. cit.*, p. 46.

¹⁸ Miguel Angel Quemain, *op. cit.*, 1992, 3-4.

Cada libro, de alguna manera extraña y mágica crea sus propias reglas de juego al crecer -hablo de novelas de cierto volumen, no de cuentos-, y uno o las sigue o deja el libro, porque no se pueden traicionar esas reglas.¹⁹

En el caso particular de *Noticias del Imperio*, donde el proceso de escritura está muy vinculado a un proceso de lectura, de investigación histórica, la relación entre el autor y el objeto de la representación se estableció desde antes de su realización. Así, el proyecto original del autor se fue modificando y definiendo a partir de una relectura de la historia, que desembocó en una reescritura de la historia, cuyo principal propósito es ofrecer una visión distinta a la versión oficial. El hallazgo de documentos reveladores de una realidad no sólo histórica, sino cultural, que habían permanecido ocultos, generó en Del Paso la necesidad de apropiarse de esos materiales y convertirlos en el objeto de la representación de su novela. Es así, como Del Paso definió para su novela su propio modelo.

Fernando del Paso cita algunos ejemplos que muestran la manera como resuelve artísticamente la incorporación y relación de los materiales no literarios, además de señalar la intención de establecer dicha relación:

FP: Con el propósito también de pintar, de hablar de la tragedia de otros dos personajes que descubrí después, además de Maximiliano, Carlota, Juárez, Napoleón, que fueron México y Francia. Como países participaron en esa tragicomedia y ambos salieron perdiendo muchísimo. Eso me hizo decidir que debía también recrear la intervención francesa mucho antes de que llegaran Maximiliano y Carlota, casi tres años antes; eso y algunos libros maravillosos que me encontré. Por ejemplo un estudio médico del doctor y coronel Condé, jefe de los servicios médicos de las tropas francesas, que hizo un estudio sobre patología mexicana: enfermedades de las tierras calientes, de tierras templadas, del altiplano, plantas medicinales, remedios locales, etcétera. Eso lo utilicé, en el capítulo de Maximiliano para bajarlo del trono, ponerle los pies en la tierra y sujetarlo a las humillaciones del médico.

El ceremonial de la corte, que tuve en mis manos, me pareció tan rico en absurdos, en cursilerías y en imaginación, que decidí utilizarlo: en fin, todos esos elementos que fui encontrando, y el deseo de pintar la época, de pintar la ciudad de México como era en aquel entonces fue complicando el libro, haciéndolo crecer, y si usted quiere, llenándolo de datos eruditos.²⁰

¹⁹ Martín Solares, *op. cit.*, p 36.

²⁰ *Ibid.*

d) La relación entre la historia y la ficción.

Del Paso define una clara separación entre lo histórico y lo ficcional, a pesar de que, como él mismo lo señala, en ocasiones puedan no sólo confundirse, sino fundirse en una sola realidad. Para él existen dos clases de historias: las inventadas por el autor y las no inventadas. Sin embargo, en ambos casos se establece la relación entre el sujeto creador y recreador, y la realidad representada. El problema reside básicamente en el tratamiento que el autor le dé a la representación:

FP: A mí me interesa mucho contar historias, y aquí se enfrenta uno, como es mi caso con Maximiliano y Carlota en *Noticias del Imperio*, al hecho de contar dos tipos de historias: unas, las inventadas por el autor, y otras las no inventadas, o sea, las que retoman algo que sucedió históricamente, y contarlas o volverlo a contar. Es algo que pudo haber sido contado muchas veces, pero que, de cualquier modo, en un andamiaje anecdótico, es el mismo. Nadie es dueño en absoluto de esa u otra anécdota, y cualquiera puede contarlas o recrearlas a su gusto. Y así, de la tragedia de Maximiliano y Carlota pueden hacerse, por poner casos, dos operas, una buena y una mala, tres operetas, cinco novelas, diez obras de teatro, veinte cuentos, en fin. Representa eso un reto: cómo contarla. Y puede contarse en muchas direcciones, según el talento y las intenciones del autor.²¹

Si bien es cierto que Fernando del Paso ha sido cuidadoso y respetuoso en el manejo de datos y acontecimientos históricos, también es cierto que se concede algunas libertades en su recreación literaria, mismas que son definidas no sólo por el autor, sino también por la obra.

FP: Todo mundo sabe que inventamos siempre a partir de elementos de la realidad: no sólo lo que uno vive sino lo que se oye alguna vez, o chismes, o chistes, de los que uno puede desentrañar su contenido simbólico. Y debe entonces inventar o disfrazar de tal modo la realidad para que *parezca* ficción.²²

FP: El margen de libertad fue el que el mismo novelista se impone como límite, o quizá el que impone el propio libro, porque en realidad uno puede escribir una novela muy apegada a la vida del tirano Lope de Aguirre, como lo hizo Ramón J. Sender a partir de documentos, o una alegoría que se separa ya mucho de los hechos históricos. Para *Noticias del Imperio* yo me documenté durante años y

²¹ Marco Antonio Campos, *op. cit.*, p.39.

²² *Ibid.*

mientras escribía la novela. Respeto mucho los datos históricos, las fechas, así como una serie de acontecimientos sucedidos que no se pueden negar. El juicio por qué ocurrieron, por qué pudieron no haber ocurrido o haber sido de otra forma, o el juicio sobre su calidad moral o sobre su trascendencia, es personal.²³

A continuación se transcribe una cita Del Paso, donde explica el porqué y el cómo relaciona la ficción y la historia, en dos casos concretos:

FP: Me he encontrado con libros muy importantes donde está contado casi todo. Por ejemplo, el episodio en el cual se declara la locura de Carlota en Saint Cloud ha sido tratado por todos los historiadores, pero quizá el que trató esos episodios de una manera más completa fue el conde Egon de Corti, que publicó su libro hace más de cincuenta años; desde entonces, no ha habido información nueva o hallazgo que lo corrija o amplíen. En su libro se lleva alrededor de setenta páginas de letra muy pequeña y renglón cerrado, porque narra en orden cronológico todas las escenas de los escándalos que les armó Carlota a Eugenia y a Napoleón: les echó en cara las promesas que no habían cumplido, les dijo que eran unos *parvenues*, que cómo esperaban que ella, una princesa que tenía sangre Borbona, se iba a humillar ante unos bastardos como eran los Bonaparte. Fue ahí cuando ocurrió el famoso episodio del vaso de naranjada. Todo está narrado con una gran minuciosidad por Corti de acuerdo a todos los testimonios que pudo conseguir. Es absolutamente indispensable para un novelista narrar todo eso, pero, como esa parte de la novela va en orden más o menos cronológico, no me hubiera podido separar mucho de lo que dice Corti, y me parece que el lector se hubiera fastidiado; entonces, se me ocurrió que Napoleón y Eugenia, que eran los ofendidos, se desahogaran con alguien que fuera de su confianza para poderle contar en desorden. Se me ocurrió poner a la condesa de Montijo visitándolos y a ellos desahogándose con ella. En esos momentos, no tenía yo en mi casa la información para saber si la madre de Eugenia estaba viva en 1867. Corrí desesperado a la biblioteca para averiguarlo y por fortuna estaba todavía viva. Esto que te estoy contando ya lo he contado en otras entrevistas, pero me parece que es interesante, porque es un problema muy específico, y la forma de resolverlo también... Asumí una responsabilidad, casi como si fuera un historiador, y decidí ser fiel a la historia, aunque me tomo libertades.

A veces el problema para un novelista que se enfrenta a una bibliografía tan grande es escoger. De Maximiliano se dijo que había tenido varias amantes y de la que más se ha hablado siempre es de la famosa Concepción Sedano, de Cuernavaca, que era hija o esposa, los historiadores no se ponen de acuerdo, del jefe de jardineros de la Quinta Borda. El novelista tiene el privilegio de elegir entre que sea hija o que sea esposa. Yo elegí en mi novela que fuera la esposa; es mucho más interesante, me pareció mucho más explotable ese hecho, porque significaba una humillación mucho más grande para el jardinero, que, si hubiera sido su hija, quizá hubiera sido casi un honor para él.²⁴

²³ Anne Marie Mergier, *op. cit.*, p.46.

²⁴ Fernando Barrientos, "La locura de Carlota", p.33.

Otro de los ejemplos que ilustra ese manejo de libertad por parte del autor en la recreación de los hechos históricos, es el que se refiere al supuesto embarazo de Carlota. Del Paso, después de haber realizado la investigación documental sobre este hecho y de haber razonado sobre las supuestas causas de la locura de Carlota, entre las que excluye por una parte, el derrumbamiento del Imperio, y por otra, el intento de envenenarla con una diversidad de hierbas mexicanas, incluida el toloache, considera como la más probable, el que se haya embarazado fuera del matrimonio. Sin embargo, en la parte histórica de la novela maneja este hecho en calidad de hipótesis, y comparte sus razonamientos con el lector, sin establecer ninguna afirmación o negación; en los monólogos de Carlota, que es donde se toma las mayores libertades, tampoco lo define. Pretende otorgarle un sentido simbólico con relación a lo que implicó para él la creación de su novela: "Carlota tuvo y no tuvo un hijo, Carlota se embarazó nueve meses y tuvo un hijo, Carlota ha tenido un embarazo durante sesenta años y va a tener un hijo al final del libro, porque además el embarazo de Carlota es mi embarazo, es el parto que estoy haciendo o también, el parto de la imaginación".²⁵

e) La literatura construye un mundo convencional.

Con respecto a la verdad histórica Fernando del Paso afirma lo siguiente:

Habría que definir qué es la verdad. Yo no creo que se pueda juzgar a la literatura en términos de verdad o de mentira. Vargas Llosa dijo alguna vez que la literatura era mentira, yo no estoy de acuerdo con eso. La literatura es un mundo convencional, cuando un lector abre un libro, una novela, se coloca en una actitud muy especial, en la de creer lo que le va a contar el autor. [...] Ahora en una novela como *Noticias del Imperio*, hay lugar para discutir otras cosas: qué es la verdad histórica y qué no es la verdad histórica. La verdad histórica no es que el coronel Dupain haya torturado a nadie con estrellitas y con ex votos que le prendió al cuerpo y luego los arrancó, eso no es verdad, nunca sucedió. La verdad es que él torturaba de una manera espantosa a los presos que caían en sus manos y los mataba de formas distintas. No es verdad que mató a otros

²⁵ *Ibid.*

presos de 15 maneras distintas, pero eso no quiere decir que ese capítulo sea una mentira, no, es una recreación de la verdad.²⁶

f) El porqué de la estructura de contrapunto.

El proyecto original de *Noticias del Imperio* involucraba únicamente los monólogos de Carlota. Sin embargo, conforme avanzaba en la escritura, Del Paso sintió la necesidad de incorporar otras voces, otros puntos de vista, que le confirieran a la novela un carácter más concreto:

FP: Sí, comencé escribiendo sólo los monólogos de Carlota, pero en algún momento sentí la necesidad de recurrir a otras formas de contar las historias mientras seguía el camino de la novela. Contarla a través de *otras voces*. No me bastó sólo la voz de Carlota, pese a que es una voz múltiple, porque no es únicamente su propia voz: es la voz mía y la voz de la historia y la voz de la ternura y la voz del odio y la voz de la ambición y la voz de la obsesión sexual y la voz de la locura, y en primera y quizá en última instancia, la voz de la imaginación. Al ser tantas voces no podía evitarse alguna abstracción, pese a parecer algo concreto. Y yo necesitaba voces más concretas que contaran desde diversos puntos de vista las historias. Por eso hablan también el ciego de los pregones, el espía que narra la batalla de Camarón, el jardinero ofendido, el hombre de letras que vaga por México, con su imprenta portátil y que es un metáfora de Fernando del Paso. Y necesité voces anónimas que parecen la mía para narrar hechos lo más directamente posible, sin novelar o novelizar, sino por llamarlo así, para literaturizar la historia.²⁷

De esta manera, la configuración de la estructura de la novela se fue definiendo en el mismo proceso de su escritura. Se establece una relación de contrapunto entre los monólogos de Carlota, que constituyen el eje y núcleo compositivo, y los capítulos alternos. Los monólogos de Carlota proporcionan la clave de la lectura de la novela en su totalidad, es ahí de donde parte y confluye el objeto de la representación:

FP: [...] fue el monólogo de Carlota lo que me dio la clave de todo el libro, de su estructura, delimitó incluso el tamaño del libro, que podía llegar a las tres mil páginas.²⁸

²⁶ Miguel Angel Quemain, *op. cit.*, p.4.

²⁷ Marco Antonio Campos, *op. cit.*, p. 45.

²⁸ Miguel Angel Quemain, *op. cit.*, p. 3.

FP: Carlota es el pretexto. Inicia la novela y la termina con ese monólogo que va alternando con los otros capítulos, que se ajustan más a la historia. La locura de Carlota representa en la novela la voz de la imaginación. Y el personaje principal trata de ser la imaginación.²⁹

g) El lenguaje en Noticias del Imperio.

Fernando del Paso, a diferencia de sus novelas anteriores, en *Noticias del Imperio* utiliza un lenguaje más asequible, alejado ya de sus intenciones experimentales. Este cambio, como él mismo lo menciona, surgió del proceso mismo de creación:

FP: Hay un proceso de simplificación no premeditado, no planeado en mi literatura, porque por denso que sea *Noticias del Imperio* es menos denso y menos complicado que *Palinuro de México* y *Palinuro* menos denso y menos complicado que *José Trigo*. Pero no fue previsto, no fue planeado, ha sido el resultado de todo un proceso, quizá un proceso de catarsis. Me fui desembarazando de ciertas obsesiones que tenía con el lenguaje y con la imaginación, y llegué a una cosa relativamente más sencilla.

[...] en *Noticias del Imperio* procuré rehuir los juegos del lenguaje, los experimentos, porque me di cuenta que era tal el caudal de información que le estaba dando al lector, que le iba a complicar demasiado la vida si además me ponía a hacer experimentos que lo volvieran más denso todavía.³⁰

Concretamente, con respecto al lenguaje del monólogo de Carlota, Del Paso dice lo siguiente:

El lenguaje es más asequible tal vez. Fue algo que impulsó el propio libro, el propio tema. En el monólogo de Carlota sí hay frases de tres y cuatro páginas. Inclusive preguntas cuyo signo de interrogación se cierra tres páginas después. Pero son frases con cadencia, marcadas por punto y comas para no dificultarle la vida al lector. Yo lo llamo monólogo de Carlota, pero no es necesariamente un monólogo al estilo de Molly Bloom, de asociaciones de ideas sin puntos y comas. No es nada más un monólogo interior, sino también exterior, como en el teatro. Su voz alta es su pensamiento. Mi intención fue escribir algo asequible para el lector, sin que por eso dejara de alcanzar la belleza trágica de un monólogo de un personaje como Carlota.³¹

²⁹ Anne Marie Mergler, *op. cit.*, p. 46-47.

³⁰ Martín Solares, *op. cit.*, p. 35.

³¹ Anne Marie Mergler, *op. cit.*, p. 48.

h) El mundo representado desde la perspectiva de Carlota.

Carlota, desde sus sesenta años de locura, proporcionó a Del Paso la perspectiva idónea para la recreación de la historia. La imaginación del autor, instalada no sólo en la locura atemporal de Carlota, sino también en los tiempos de la historia que vivió la Emperatriz, discurre libremente en un diálogo continuo, abierto y no definitivo.

FP: Y, como novelista, me pareció [Carlota] el personaje ideal para recrear otra locura que es más importante que la de ella, la locura de la historia. Por supuesto, me permito todas las libertades en el sentido en que yo tomo mi personaje loco, es decir Carlota, a los ochenta y seis años, a punto de morir, reviviendo en su imaginación y en voz alta el Imperio en todos los tiempos verbales: el Imperio que fue, el Imperio que será, el Imperio que es. Su monólogo no es necesariamente interno o externo sino simplemente un monólogo, en el cual por cierto hay puntuación y en el que Carlota muestra una gran lucidez; a final de cuentas es un monólogo lleno de lucidez aunque esté entreverado en obsesiones, en locuras e imaginación, en sueños y delirios.³²

Del Paso, desde la perspectiva privilegiada de Carlota contextualiza la historia. Crea una tensión entre lo viejo y lo nuevo, en sus diferentes manifestaciones, tanto históricas, como sociales y culturales. Carlota, desde su locura y desde su soledad (sus contemporáneos ya se habían muerto) es el testigo novelesco del cambio de siglo, del cambio de época.

FP: No solamente pasaron sesenta años, quizás desde muchos puntos de vista fueron los sesenta años decisivos de la época moderna, porque Carlota muere en el año en que Lindbergh cruza el Atlántico en avión; ya hacía cuarenta años que Marx había publicado *El capital*, Sigmund Freud ya había establecido las bases del psicoanálisis; se habían inventado el teléfono, el automóvil, la lavadora automática, la máquina de escribir, es decir Carlota puede contemplar en su imaginación un mundo con una perspectiva histórica que no hubiera tenido yo, si hago de Maximiliano el personaje principal en este sentido.³³

³² Juan José Barrientos, *op. cit.*, p.31.

³³ *Idem.*, pp. 31-32.

i) Configuración de los personajes.

Fernando del Paso hace descender a sus personajes del pedestal de la idealización histórica, y los humaniza, al incorporar en su representación aspectos vitales de la condición humana. Antes que nada son hombres y mujeres de carne y hueso, con malestares, sufrimientos, incluida su fisiología:

FP: Quise al mismo tiempo que Carlota representara la voz de la imaginación y que fuera un personaje de carne y hueso, que recordara su infancia, que recordara o llorara a sus padres, que tuviera rencores, envidias, etc.³⁴

FP: Eso lo utilicé [información sobre las enfermedades tropicales], en el capítulo de Maximiliano para bajarlo del trono, ponerle los pies en la tierra y sujetarlo a las humillaciones del médico.³⁵

FP: [Con respecto a Juárez] Pero ante todo quise mostrar al ser humano, que al fin me resultó querible, al que hablaba también y se preocupaba por su pequeña nieta o por los problemas de su mujer en la tienda de Ella, al que tenía frío en Washington, al que en Nueva Orleans liaba tabaco, en fin. Pese a que fuese un hombre severo y rígido, me resultó a la postre un hombre cercano, simpático. Y juro que me costó un enorme esfuerzo hacerlo hablar, moverse. Juárez es un héroe petrificado. Pero hubo un momento en que me dije: "Juárez podía haber movido de este modo las gafas, de este otro modo prendía el puro, y se quejaba de esto, y le gustaba esto otro."³⁶

Por otra parte, Del Paso aclara que las imágenes de sus personajes no constituyen el desarrollo de un proyecto original, sino que se fueron estructurando durante el proceso de la creación de la novela:

FP: Yo no me senté y dije: "Voy a escribir una novela en la que manifestaré mi simpatía hacia Benito Juárez y mi lástima por Maximiliano". No: mis sentimientos se fueron modificando a través del proceso de escritura, de investigación, de meditación... Y así me fue naciendo una mayor simpatía hacia Benito Juárez y el desdén o desprecio que sentía por Maximiliano no desapareció, pero se tornó en lástima.³⁷

³⁴ Anne Mergier, *op. cit.*, p. 46.

³⁵ Martín Solares, *op. cit.*, p.36.

³⁶ Marco Antonio Campos, *op. cit.*, p. 46.

³⁷ *Ibid.*

Fernando del Paso, en su interés por asumir una actitud imparcial en el tratamiento de las figuras de Maximiliano y Juárez, objetiva sus imágenes mediante la interacción de otros puntos de vista:

FP: A pesar de que corría el riesgo de que la novela fuera muy larga, traté de ser imparcial no sólo con Maximiliano sino con Juárez, que es importante. Eso me obligó a escribir más de lo que quería. Precisamente para presentar facetas múltiples de la personalidad de Maximiliano. Quise que fuera juzgado por los otros personajes del libro, tanto por sus enemigos como por sus amigos, por los que consideraron que fue un mártir así como por los que lo señalaron como un usurpador ambicioso e hipócrita. El juicio corresponderá entonces al lector más bien, porque creo que digo lo mejor y lo peor de Maximiliano, en la voz de Carlota sobre todo.³⁸

De manera similar a la de Maximiliano, la imagen de Juárez es objetivada a través de otros personajes. Del Paso, consciente de lo que Juárez representa para México, en tanto héroe, finalmente glorificado por la historia, y por otra parte, conecedor de los errores que cometió antes y después de la Intervención Francesa, no pretendió convertirse en "otro apologista de Juárez".³⁹

FP: Eso me llevó a concebir un capítulo que está cerca del final del libro. Es muy difícil explicarlo porque se da en el contexto del capítulo, en su forma y en su contenido... En fin...en este capítulo intento ser una especie de abogado de Juárez y al mismo tiempo abogado del diablo de Juárez... Pero ni siquiera soy yo en realidad, son los personajes que aparecen en un delirio de Juárez, que precede a su muerte.⁴⁰

j) Opiniones de Fernando del Paso en relación a otras recreaciones literarias del melodrama de Maximiliano y Carlota.

FP: [...] me he encontrado con algo sumamente sorprendente y es que a pesar de que el tema es soberbio, no ha sido explotado adecuadamente. Es muy pobre la literatura que se ha escrito sobre Maximiliano y Carlota. Las dos únicas obras que me han parecido estar a la altura del melodrama histórico han sido la obra de teatro de Franz Werfel (*Juárez y Maximiliano*, 1924) y la de Rodolfo Usigli (*Corona de sombra*, 1943), pero de todos modos son bastante limitadas, porque

³⁸ Anne Marie Mergier, *op. cit.*, p. 47.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Idem.*, p. 47-48.

la tragedia y las intrigas alrededor son tan complejas que es muy difícil tratarlas en su totalidad en una obra de teatro. Werfel toca algunos aspectos de la historia y Rodolfo Usigli es mucho más amplio, pero también se ve limitado por la representación de la obra, que debe tener una determinada duración. Yo cito a Werfel y a Usigli casi al final de la novela. Me parece que la obra de Usigli es de lo mejor que se ha escrito, definitivamente lo más digno, lo más honesto, lo mejor documentado, pero en todo lo demás he encontrado una gran pobreza, una gran cursilería y una enorme parcialidad tanto de los mexicanos como de los extranjeros. En Europa han escrito dos o tres novelas malísimas. Respecto a *El cerro de las campanas*, te puedo decir que me parece una novela malísima, una novela muy cursi. Ahora, como es una novela de la época, uno encuentra una documentación muy precisa sobre la sociedad mexicana, las costumbres, los vestidos, los alimentos. Desde ese punto de vista me fue bastante útil.⁴¹

⁴¹ Juan José Barrientos, *op. cit.*, p. 34.

V. REESCRITURA Y RELECTURA DE LA HISTORIA EN *NOTICIAS DEL IMPERIO*

La propuesta estética de Fernando del Paso en *Noticias del Imperio* está orientada fundamentalmente hacia la recuperación del pasado histórico de uno de los episodios más olvidados y desvirtuados, tanto por la historia como por la literatura: La Intervención Francesa y el Imperio de Maximiliano y Carlota.

Por su parte, la historia, con su propósito primario de ofrecer una versión objetiva y científicamente corroborable de hechos del pasado, tiende a seleccionar y organizar sus materiales con la intención de establecer una versión unitaria, congruente con una visión global preconcebida y no siempre completa, en el sentido de no reflejar la totalidad de los matices de hechos y actores involucrados. Los documentos históricos, al ser textualizados por el historiador sufren una descontextualización, en tanto que al pasar del mundo de los hechos a la escritura, se someten a un proceso que necesariamente sigue una lógica interna tendiente al establecimiento de juicios e interpretaciones enmarcados en una determinada metodología y tendencia de pensamiento. Al igual que muchos episodios de la historia, la Intervención Francesa y el Imperio de Maximiliano y Carlota, han sido mutilados, fragmentados, simplificados y reducidos a una sola "verdad" por los discursos oficiales de la historia.

En cuanto a la literatura, el mismo Fernando del Paso considera que las obras literarias que han recreado el drama de Carlota y Maximiliano son de una gran pobreza artística, además de caracterizarse por una marcada parcialidad, tanto de extranjeros como de mexicanos. Del Paso, en el penúltimo capítulo de *Noticias del Imperio* dice que, a excepción de *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli y la obra de teatro *Juárez y Maximiliano* de Werfel, "todas las demás eran obritas de muy modestas pretensiones. Novelas, apenas un puñado, y casi todas ellas pésimas y de una cursilería que no llega a lo sublime"

(642). Comparte su opinión con el propio Usigli, quien en el prólogo de *Corona de Sombra* descalifica también las obras de imaginación dedicadas a ese gran episodio. Precisamente esa pobreza artística de las recreaciones previas fue lo que motivó a Usigli a escribir su obra de teatro. Al respecto, señala lo siguiente:

Mi impulso obedeció quizá a una conciencia puramente poética de que, hasta ahora, las figuras de Maximiliano y Carlota han sido mucho peor tratadas, en general, por los dramaturgos, escritores y productores de cine mexicanos, que por los liberales y juaristas. Hay muchas cosas que poner en su punto, y la poesía es probablemente lo único que puede hacerlo. (Usigli, *Corona de Sombra*, p. 59)

El descubrimiento de viejas realidades que han permanecido ocultas, que no han sido difundidas por la historia, y cuya ignorancia se traduce en una identidad nacional mutilada, fue lo que principalmente contribuyó para que Del Paso asumiera el compromiso, como novelista, de no solamente recrear literariamente la anécdota histórica siguiendo el modelo de una estilística tradicional, cuya devoción hacia la no contaminación de lo estrictamente literario excluye la incorporación de materiales ajenos a la literatura. Del Paso propone humanizar la historia mediante la confrontación de las diferentes maneras de representar la realidad.

Como ya se mencionó en los capítulos anteriores, la estrategia narrativa de Del Paso se basa fundamentalmente en la acumulación de materiales heterogéneos, que le confieren un carácter enciclopédico a la novela. Sin embargo, la intención del autor no es, como lo señalan algunos críticos, convertir la novela en un cúmulo de información, sino que utiliza esta estrategia con el fin de no incurrir en respuestas simples y explicaciones supuestamente objetivas que enmascaran juicios monológicos (c.f. Bruce Novoa, 63-64 pp.). Los materiales heterogéneos incorporados por Del Paso (discursos y palabras ajenas) provenientes de distintas fuentes, tanto literarias como no literarias - cartas, periódicos de la época, crónicas, memorias, textos de historia-, se convierten en el objeto de la representación. Del Paso se sirve de las palabras ajenas para crear sus imágenes y, sin despojarlas de sus intenciones ideoló-

gicas, las utiliza como medio de refracción de sus propias intenciones estéticas. Estos lenguajes, palabras y discursos ajenos, están organizados y jerarquizados de una manera específica, en la que se interrelacionan dialógicamente. No se trata de una información abstracta expresada por una sola voz, la del autor. Existen diversos narradores que relatan, desde su perspectiva y desde su experiencia "personal", episodios referidos a la historia, así como momentos de la historia individual de los personajes representados.

Bajtín, cuando se refiere al problema de la representación artística del discurso ajeno y de la palabra ajena en la novela, señala la importancia del tema del hablante y de su palabra en el dominio extraliterario de la vida y de la ideología:

Toda conversación está llena de transmisiones e interpretaciones de palabras ajenas. En tales conversaciones existe, a cada paso una "cita" o una referencia a lo que ha dicho una determinada persona, a "algunos dicen" o "todos dicen", a las palabras del hablante, a las propias dichas con anterioridad, a un periódico, a una decisión, a un documento, a un libro, etc. (Bajtín, *Teoría*, p. 155)

El mismo título de la novela hace referencia a ese carácter dialógico. *Noticias (del Imperio)* es una palabra cuyo significado ubica la lectura de la novela en el contexto de la diversidad de información -no clasificada-, en la pluralidad de temas y de enfoques. Bajo el concepto de noticia, fuera del ámbito periodístico, cabe cualquier tipo de información, tanto oficial como no oficial, transmitida a través de cualquier medio oral o escrito. Pero, además, las noticias del imperio van más allá del límite temático de la recreación del Imperio de Maximiliano y Carlota. También se incluyen los imperios europeos del siglo XIX, desde sus orígenes y desarrollos, hasta sus decadencias. *Noticias del Imperio* abre paso hacia la recreación de la época de transición entre el siglo XIX y XX.

Por otra parte, el concepto de "noticia" también hace referencia a la actualidad y a la novedad del suceso transmitido. En las *Noticias del Imperio*,

el pasado histórico se actualiza y se sitúa en la perspectiva del lector. La novedad de los sucesos referidos reside tanto en el tratamiento, como en la incorporación de algunos materiales históricos que estaban confinados en el olvido, y que el simple hecho de "exhumarlos" los convierte en noticia.

Fernando del Paso hace fluir sus *Noticias* a través de diferentes voces y perspectivas. La novela se estructura con base en una relación de contrapunto entre dos planos narrativos: los monólogos de Carlota y los capítulos alternos. Los monólogos de Carlota, intitulados "Castillo de Bouchout, 1927", corresponden a los capítulos nones, del I al XXIII, doce en total, y constituyen más o menos la tercera parte de la novela. Los restantes once capítulos, que se alternan con los monólogos, están divididos, a su vez, en tres secciones. Cada uno de estos capítulos tiene un título general y uno, particular, para cada subcapítulo.

El contrapunto entre los dos planos narrativos se define con relación a las perspectivas y lenguajes de las narraciones. En los monólogos, es la voz individual de Carlota, quien desde la perspectiva de "loca", transita libremente por una imaginación desbocada, en un ir y venir por el pasado hacia el presente de la enunciación. Desde la perspectiva de toda una vida de locura y soledad, Carlota construye y desconstruye tanto su imagen, como la de Maximiliano. Confronta ambas realidades con el recuerdo y la fantasía de su aventura imperial, donde se escucha la voz desesperada que se rebela ante el deseo frustrado. Carlota mantiene un diálogo con el Maximiliano ausente, en un "aquí y ahora"; se dirige a él en segunda persona del singular. Es un diálogo abierto, en presente, no concluido ni objetivado por la voz de un narrador omnisciente. No se habla de Carlota ni de Maximiliano, sino que Carlota, con una voz apelativa, se dirige a Maximiliano.

En los capítulos alternos a los monólogos de Carlota, Fernando del Paso introduce una gran variedad de géneros, estilos y lenguajes. Esta heterogeneidad estilística es precisamente la que le ha permitido representar la

realidad histórica desde diferentes ángulos y puntos de vista. Es la resolución artística del autor al problema de representar una "realidad", constituida por diferentes realidades, a través de la diversidad de los lenguajes sociales, históricos y literarios.

De esta manera, mediante la alternancia de las dos instancias narrativas, Del Paso crea un puente entre la historia y la imaginación. El mismo autor, en el subcapítulo XXII.2 "El último de los mexicanos", plantea y discute con otros autores el problema que supone la relación entre la historia y la invención dentro de la obra literaria:

El escritor mexicano Rodolfo Usigli, enamorado de la tragedia de Maximiliano y Carlota, decía en el prólogo de *Corona de sombra*, un drama histórico que él califica de *antihistórico*, que si la historia fuera exacta, como la poesía, le hubiera avergonzado haberla eludido. Varias décadas más tarde, el escritor argentino Jorge Luis Borges manifestó que le interesaba "más que lo históricamente exacto, lo simbólicamente verdadero". Y veinte años después de escrita *Corona de sombra*, el ensayista húngaro Gyorgy Lukacs afirmaba en su libro *La novela histórica* que es un "prejuicio moderno el suponer que la autenticidad histórica de un hecho garantiza su eficacia poética". Si uno entiende lo que quiso decir Usigli, comparte la preferencia de Borges y está de acuerdo en lo afirmado por Lukacs, uno podrá siempre -talento mediante- hacer a un lado la historia y, a partir de un hecho o de unos personajes históricos, construir un mundo novelístico o dramático autosuficiente. La alegoría, el absurdo, la farsa, son posibilidades de realización de ese mundo: todo está permitido en la literatura que no pretende ceñirse a la historia. ¿Pero qué sucede cuando un autor no puede escapar a la historia? O mejor: ¿cuando no quiere ignorar una serie de hechos apabullantes en su cantidad, abrumadores en el peso que tuvieron para determinar la vida, la muerte, el destino de los personajes de la tragedia, de su tragedia? O en otras palabras: ¿qué sucede -qué hacer- cuando no se quiere eludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía? Quizá la solución sea no plantearse un alternativa, como Borges, y no eludir la historia, como Usigli, sino tratar de conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención. En otras palabras, en vez de hacer a un lado la historia, colocarla al lado de la invención, de la alegoría, e incluso al lado de la fantasía desbocada... Sin temor de esa autenticidad histórica, o lo que a nuestro criterio sea tal autenticidad, no garantice ninguna eficacia poética, como nos advierte Lukacs: al fin y al cabo, al otro lado marcharía, a la par con la historia, la recreación poética que, como le advertimos al lector -le advierto yo-, no garantizaría, a su vez, autenticidad alguna que no fuera la simbólica (642).

Sin embargo, esta solución conciliatoria de colocar la historia al lado de la imaginación, no resultó ser conciliatoria para el autor. Del Paso, en repetidas ocasiones, se ha referido al problema que representó para él la correlación entre la investigación histórica y la imaginación, durante el proceso de la escritura de la novela:

Llegó un momento en que decidí darle a la imaginación el papel de Aquiles y a la investigación el papel de la tortuga, y aunque Aquiles nunca alcanza a la tortuga, en la práctica sabemos que un día la alcanza y la deja atrás (Anne Marie Mergier, *op. cit.*, p.46).

Si bien es cierto que Del Paso coloca la historia al lado de la invención, termina por otorgarle un lugar privilegiado a la verdad simbólica. Al respecto, dice que, como Borges, "yo prefiero lo simbólicamente verdadero más que lo históricamente exacto" (Martín Solares, *op. cit.*, p.36).

Mediante la yuxtaposición de las dos instancias narrativas, los monólogos de Carlota y los capítulos alternos, Del Paso interrelaciona dialógicamente los procesos de la relectura y de la reescritura de la historia. Ambos procesos se realizan en las dos instancias narrativas, pero adquieren una importancia específica en cada una de ellas. Los monólogos de Carlota están orientados más hacia la autorreflexión del acto de la escritura, mientras que los capítulos alternos, a través de la recreación de la historia narrativa, se orientan más hacia el problema de la relectura del discurso oficial.

Esta interrelación de los dos procesos se define en la estructura de contrapunto en la que se yuxtaponen los capítulos alternos -que constituyen una realidad externa con relación al personaje principal de la novela, que más que Carlota, pretende ser la imaginación- con los monólogos, que representan el mundo subjetivo del personaje principal. La oposición entre historia e imaginación se transfiere a la oposición entre la relectura y la reescritura de la historia.

Del Paso define un modelo propio, surgido en el proceso mismo de la elaboración de la novela. Su libro adquiere la doble dimensión de poder ser historia y novela. Le ofrece al lector la oportunidad de involucrarse y participar en esa recuperación del pasado histórico mediante una relectura de la historia, abriendo la posibilidad de la desconstrucción de los diversos discursos oficiales en un encuentro con el espacio simbólico creado por la imaginación, generando una multiplicidad de significaciones.

Por otra parte, es necesario aclarar que esta alternancia entre historia e imaginación no se realiza exclusivamente entre los capítulos pares y los monólogos de Carlota. En otro nivel y con otra perspectiva, Del Paso, en los capítulos alternos, interrelaciona dos tipos de relatos, los que constituyen una reelaboración de la anécdota histórica, y los inventados a partir de hechos y personajes ficticios. Asimismo, Del Paso, en ocasiones, se aleja de los documentos históricos, pero respetando datos y personajes, para la recreación de algunos episodios, no con el propósito de novelar, sino de literaturizar la historia.

En otro sentido, el documento histórico adquiere importancia significativa en aquellos episodios de la historia, que por su propia naturaleza, rebasan los límites de lo verosímil. "El melodrama de Carlota y Maximiliano -como dice Del Paso- está lleno de detalles grotescos, surrealistas, inverosímiles, truculentos, de detalles tan absolutamente fantásticos, que consideré que era muy importante que el lector supiera que todo eso había sido verdad, que no lo estaba inventando el novelista" (Anne Marie Mergier, *op. cit.*, p. 48).

El contrapunto entre la imaginación y la historia establece una relación orgánica entre ambas instancias narrativas. Mediante este juego, Del Paso se desplaza constantemente de la imaginación a la realidad histórica, y viceversa. Por otra parte, es esta realidad histórica la que constituye un freno a la imaginación desbordante, a la recreación desenfadada de una locura que, sin este elemento de racionalidad, desvirtuaría los propósitos mismos de la novela.

[...] Creo que precisamente al convertirse en una novela de contrapunto yo me he vuelto muy audaz en algunos capítulos y todo lo contrario en otros, viago del cielo a la tierra de manera constante para encontrar lo que yo creo es un equilibrio en esa novela [...] (Juan José Barrientos, *op. cit.*, pág. 31).

La relación entre imaginación e historia encuentra una expresión en la estructura de la novela. Si bien es cierto que en ambas instancias narrativas, los monólogos de Carlota y los capítulos alternos, se interrelacionan la imaginación y la historia en el plano de la composición, los capítulos dedicados a los monólogos de Carlota poseen más elementos imaginativos, mientras que los capítulos alternos, intercalados entre los primeros, cuentan con mayor respaldo documental.

V.1 Los monólogos de Carlota: Imaginación e historia.

En los monólogos de Carlota, el objeto de la representación es la autoconciencia del personaje. La imagen de Carlota no es una imagen objetivada, en tanto que se construye desde la perspectiva del personaje y constituye el objeto de su discurso. Desde su perspectiva y desde su autoimagen no sólo se representa la realidad del personaje mismo, sino también la del mundo exterior que le rodea, cuyas imágenes se interrelacionan en la configuración de la autoconciencia. El mundo representado es visto en función de los efectos y del significado que tienen en el personaje, en la coincidencia y no coincidencia. El discurso de Carlota es un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí misma. De esta manera, la autoconciencia de Carlota se estructura dentro de las dimensiones de la triple orientación de la palabra en su dialogización interna, en tanto que está orientada hacia el otro (la palabra ajena), hacia el exterior (el objeto), y hacia sí misma (autorreflexividad).

La imagen de Carlota es imperfecta, abierta e inacabada. Carlota, desde su autoconciencia, pretende vislumbrar su imagen y el mundo que le rodea, desde todos los puntos de vista posibles. La autoconciencia de Carlota se convierte en el objeto que ilumina al autor. A Del Paso le importa, ante todo, lo

que el mundo representa para Carlota y lo que ella representa para sí misma, y no lo que Carlota representa en el mundo.

Carlota se constituye en el sujeto de su autoconciencia y de su enunciación. Desde la perspectiva de su propio horizonte, desde su mente, a través de su imaginación y de su "memoria", transita por el mundo y por su historia. En su autoconciencia se revela la falta de correspondencia entre su imagen interior y el mundo que la circunda y "ahoga":

Desciendo del castillo en el que vivo, que es mi cabeza, desciendo de un palacio tan grande como el universo, con puertas y ventanas que se abren a toda la historia y todos los paisajes, desciendo y salgo por mi boca y mis oídos, me asomo a mis ojos, afloro a mi piel, sólo para darme cuenta que estoy encerrada en un mundo que me ahoga, en una realidad mezquina, pigmea, incomprensible, que me enloquece (362).

Desde el primer capítulo de los monólogos se expresa una relación dialógica en la palabra de Carlota. Es la confrontación de dos discursos que pertenecen a dos enunciaciones distintas. El discurso solemne y oficial en el que Carlota se autonombra con todos sus títulos y antecedentes genealógicos de nobleza. Títulos y parentescos aparecen acompañados de evocaciones que abren el mundo interior de Carlota. Diálogo de dos voces, de dos perspectivas, en una sola voz. Tonos y acentos diferentes que se iluminan recíprocamente. Son dos tiempos que confluyen en uno solo. Desde la perspectiva de sus 86 años de vida y soledad, Carlota transita por la representación de sus dos mundos: el de la historia y el de la imaginación. La voz declarativa se manifiesta en un presente congelado, mientras que una voz confesional se desplaza en el tiempo continuo de todos los tiempos. Se trata de la confrontación de dos sistemas de representación. Son las imágenes cerradas, conclusivas y perfectas que entran en relación dialógica con imágenes inacabadas, imperfectas, que se abren hacia la evocación de un pasado continuo, cuya relación con el presente establece un contacto con el presente en devenir:

Yo soy María Carlota Amelia Victoria, hija de Leopoldo Príncipe de Sajonia-Coburgo y Rey de Bélgica, a quien llamaban el Néstor de los Gobernantes y que me sentaba en sus piernas, acariciaba mis cabellos castaños y me decía que yo era la pequeña sílfide del Palacio de Laeken (13).

Carlota no solamente es consciente de su propio carácter inconcluso, sino que lo siente vivamente. El movimiento argumental de Carlota se establece en términos de su relación conflictiva con el campo semántico que la rodea; en la no coincidencia de su autoimagen con el entorno, y en su capacidad para separarse de él. Carlota asume como falsas las imágenes del exterior que pretenden definirla como un ente concluido. Todo lo que la ha definido, condenado y calificado, de una vez para siempre, como una imagen concluida de la realidad se transforma en material de su autoconciencia.

Del Paso representa la relación de Carlota con el mundo que le rodea, mediante un sistema de imágenes referentes a los actos de beber y comer. Se apoya en el episodio histórico en el cual se declara la locura de Carlota en Saint Cloud, donde ocurrió el incidente del vaso de naranjada. A partir de ese momento, Carlota desarrolla un delirio de persecución, piensa que todos la quieren envenenar. Se aísla del mundo que le rodea mediante el rechazo de todos los alimentos y bebidas que le ofrecen. Se niega a asimilar el mundo, a vincularse con él, a hacerlo suyo. Esta actitud podría simbolizar el rechazo a aceptar, y hasta escuchar, las palabras ajenas del engaño, de la traición y del olvido:

[...] me ofrecieron un vaso de naranjada fría y yo supe y lo sabía todo el mundo que estaba envenenada porque no les bastaba habernos traicionado, querían borrarlos de la faz de la Tierra, envenenarnos y no sólo Napoleón el Pequeño y la Montijo, sino hasta nuestros amigos más cercanos, nuestros servidores, no lo vas a creer, Max [...] (15).

Esta imagen aparece como una constante en los monólogos de Carlota. Se convierte en el principio generador de un sistema de imágenes asociadas al intercambio y transformación de los líquidos internos y externos en el contexto de la fisiología del cuerpo de Carlota. Estas imágenes están estrecha-

mente ligadas a las imágenes del cuerpo grotesco representado en la obra de Rabelais, y que han sido estudiadas profundamente por Bajtín:

El comer y el beber son una de las manifestaciones más importantes de la vida del cuerpo grotesco. Los rasgos particulares de este cuerpo son el ser abierto, estar inacabado y en interacción con el mundo. En *el comer* estas particularidades se manifiestan del modo más tangible y concreto: el cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarrar el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas. *El encuentro del hombre con el mundo* que se opera en la boca abierta que tritura, desgarrar y masca es uno de los temas más antiguos y notables del pensamiento humano. El hombre degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace una parte de sí mismo (Bajtín, *Cultura*, 252-253).

Otro de los rasgos del "cuerpo grotesco", se refiere a la importancia que tienen las partes corporales en su relación con el mundo exterior:

El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de los orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio de crecimiento que traspasa su propio límite. Es un cuerpo enteramente incompleto, eternamente creado y creador [...] (Bajtín, *Cultura*, p.30).

En el segundo monólogo -capítulo III de la novela-, Del Paso representa la ruptura entre el mundo exterior y el mundo interior de Carlota, mediante imágenes pertenecientes al "cuerpo grotesco". El cuerpo de Carlota, abierto e inacabado, interactúa con el mundo a través de las excrecencias naturales que salen de su boca abierta y de su vagina. Carlota dialoga internamente con el pensamiento ajeno que pretende negar su conciencia mediante el silencio y la enajenación de su locura. Carlota no habla con los "otros" - sus damas de compañía-, sin embargo, su palabra está dirigida a la palabra ajena. Carlota plantea una oposición entre lo que ella siente, piensa, recuerda e imagina, y lo que los demás quisieran de ella: la negación, el olvido, la intrascendencia. Carlota no habla, simplemente discurre hacia el exterior a través de su baba y sus líquidos vaginales. La baba de su boca desciende hasta encontrarse con

la baba de su vagina, se funden en un sólo hilo espeso, que le recuerda el esperma de Maximiliano. Este encuentro de los líquidos en la parte inferior del cuerpo, además de la alusión al líquido de la fecundidad, conlleva una doble relación. Por una parte, es la degradación hacia lo humano material, y por otra, se relaciona con la idea del nacimiento, la creación (de su enunciación y de la escritura).

Existe una relación directa entre estas imágenes y las correspondientes al rechazo de los líquidos (naranjada). Ambas imágenes dialogan sobre la manera en que Carlota se relaciona con el mundo a través de los líquidos-palabras, tanto propios como ajenos. Por una parte, niega lo que viene del exterior, y por otra, abre su interioridad hacia el mundo, en su discurso ininterrumpido que fluye a través de sus secreciones.

Carlota piensa más que nada en lo que piensan y pueden pensar de ella los demás, acerca de lo que puede saber, oír, ver, recordar, y por lo tanto decir. Del Paso establece un diálogo, desde la conciencia de Carlota, entre lo que supuestamente quieren los demás que Carlota ignore, y las imágenes fijas que la misma Carlota construye para ella.

¿Para que no sepa yo que a Teodoro Roosevelt el creador de la política del garrote le dieron el premio Nobel de la Paz? ¿Para que no vaya a Ypres a ver cómo se arrastran por sus calles, ciegos, y cómo mueren de asfixia y con la piel cubierta de úlceras ardientes los miles de soldados belgas envenenados por los alemanes con gas mostaza? [...] ¿Para eso quisieran, dime Maximiliano, que me pasara yo la vida contando los granos de un reloj de arena y las turquesas líquidas de una hidra, los copos de nieve, los días que faltan para mi muerte? (299).

La conciencia de Carlota se abre hacia el exterior histórico, desde donde relaciona hechos y personajes que tienen que ver con la mentira y la traición, concretamente, los asesinatos políticos, tanto de Europa como de México. Todos han sido víctimas del veneno, del veneno de la mentira. El delirio de persecución representado por el rechazo a los alimentos y a los líquidos se extiende hacia los objetos materiales con los que Carlota entra en contacto.

Todo lo limpia, hasta que se da cuenta que los instrumentos que utiliza están también envenenados: todo, hasta llegar a los cuatro elementos básicos de la naturaleza:

De lo que descubrí un día, y que fue todo, Max, el aire y el viento, la luz del sol, las montañas, la lluvia y el agua del mar, todo estaba impregnado con la misma ponzoña que acabó contigo y con tus sueños y con mi razón y tu vida, y con nuestra devoción y nuestras ilusiones y con todo lo hermoso y lo grande que queríamos para México: la mentira (306).

Carlota abre un repertorio de "mentiras" de diferente tipo. La mentira de las palabras, declaraciones y juramentos. Mentiras son las imágenes que cada personaje pretende crear de sí mismo. Maximiliano, mentiroso en su amor por Carlota, y en sus últimas declaraciones antes de morir, de pretender morir como un héroe y un noble.

Carlota evoca una imagen carnavalesca de Napoleón Tercero, cuya degradación se realiza mediante la asociación de valores pertenecientes a la cultura dominante: el arco de triunfo, la Sala de Consejo de las Tullerías, además de la solemnidad y el protocolo de los acuerdos oficiales del Imperio, con elementos que corresponden a las imágenes del cuerpo grotesco. Es Maximiliano con la máscara de "Mostachú" quien se convierte en un personaje de carnaval, en Arlequín el Grande, que sometido a una degradación física, es arrastrado por las calles hasta que él mismo grita sus mentiras al mundo entero:

[...] que a ti Mostachú, con los dientes de muerto del Rey del Universo te voy a arrancar el pellejo y los bigotes engomados, y voy a hacer una cuerda con lonjas de tocino para amarrarla de tus testículos y pasearte bajo el arco de triunfo del Carrusel como al buey gordo del carnaval y así, agarrado de los testículos, te arrastraré por las calles hasta que ya no puedas más y le grites al mundo que mintió el General Forey cuando desembarcó en Veracruz y dijo que no llegaba a hacer la guerra a los hijos de México sino a su gobierno, ¿y esos pobres soldaditos zacapoaxtlas que murieron con los cráneos destrozados por los obuses de Forey junto a los muros del fuerte de la Misericordia de Puebla: qué otra cosa eran de México sino sus hijos? Y hasta que grites que tú, Mostachú, tú, Arlequín el Grande, también mentiste cuando dijiste que Francia no deseaba imponer en México ningún gobierno que no fuera del agrado de su pueblo, ¿y

qué otra cosa eran de México sino su pueblo los soldados del pelotón que fusilaron a Maximiliano en Querétaro? y así, a rastras te llevaré a la Sala del Consejo de las Tullerías para que allí, de pie en el terciopelo verde que cubre la mesa ovalada en la que firmaste la declaración de guerra al Kaiser Guillermo Primero y a su Primer Ministro Otón Eduardo Leopoldo von Bismarck-Schönhausen, le grites a Francia entera que cuando dijiste que de la prisión de Ham sólo saldrías camino a las Tullerías o camino al cementerio, estabas mintiendo porque de allí te fuiste corriendo a Inglaterra como lo hicieron Víctor Hugo y mi propio abuelo y lo hubiera querido hacer Napoleón Primero, y como lo volviste a hacer después para irte de Chislehurst a morir pero no de piedras en la vejiga sino de piedras en la conciencia (351).

Carlota, con la ayuda de Maximiliano, se propone la desconstrucción del mundo representado: "levantar la tapa del cofre para que de él se escapen todas las mentiras como de la Caja de Pandora huyeron las desgracias que ensombrecieron al mundo, y para ver si allí, en el fondo encuentro una verdad. Una sola verdad" (351).

La mentira se concreta, se materializa básicamente a través de la metáfora de la ingestión de líquidos. De ahí la constante advertencia de Carlota a Maximiliano de no dejarse engañar y beber lo que le ofrezcan por más "seductor" que parezca. El rechazo a beber, es el rechazo a seguir siendo engañado.

La Carlota de Bouchout condena también las mentiras de la Carlota Emperatriz. La autoconciencia de la mentira se actualiza en su imaginación cuando le pide a Maximiliano le ate las manos con un alambre de oro con púas para que jamás vuelva a escribir aquellas cartas desde México; en las que refería lo feliz que era y lo mucho que el pueblo de México los quería. Carlota se autonombra Baronesa de la Nada, Princesa de la Espuma, Reina del Olvido. Su mundo y su imperio se han construido sobre la mentira. Carlota opone a la mentira, otra mentira, la "mentira verdadera", la mentira de su imaginación:

Yo soy la Emperatriz de la mentira que se levanta del césped y asciende en el aire para reventar como un burbuja de aire: el césped es el Jardín de Laeken, y la burbuja son todas las ilusiones que me hice de tí y de México (407).

La locura de Carlota es la máscara de su imaginación. Mientras que para los demás, el silencio y la pasividad son manifestaciones naturales de su locura, para Carlota son los momentos más vitales en los que su imaginación se escapa para penetrar mundos y cambiar la historia. Su perspectiva de "loca" es lo que le permite observar al mundo con una mirada diferente, no influida por el punto de vista "normal", o sea, por las ideas y juicios comunes:

Porque si es mi condena, también es mi privilegio, el privilegio de los sueños y de los locos, inventar, si quiero, un inmenso castillo de palabras, palabras tan ligeras como el aire en el que flotan (117).

[...] si ellos pudieran nada más que ver con mis ojos, se asombrarían, Maximiliano, de lo pequeño, de lo insignificante que son sus vidas, y de lo infinitamente grandes que son los pensamientos con lo que le doy forma y sentido a un mundo y lo ilumino con auroras boreales, con relámpagos, con noches blancas (413).

El monólogo de Carlota asume la forma de una respuesta anticipada con relación al discurso del "otro". La conciencia ajena está presente en la conciencia de Carlota, con relación a su propia enunciación. Es la desconstrucción y reconstrucción de las imágenes oficiales de la historia, las divergencias y las contradicciones se representan mediante imágenes carnalescas del mundo al revés:

Eso es lo que jamás me perdonarán; que pueda yo, de un solo golpe, hacer volar las piezas de todos los rompecabezas que hice y deshice en mi vida, para formarlos de nuevo, a mi gusto, y hacer héroes a los villanos, traidores a los héroes, vencidos a los victoriosos, triunfadores a los que fueron humillados con la derrota (414).

Esta cita constituye un ejemplo en el que se perciben las intenciones del autor respecto a su propia enunciación, a través de la palabra ajena de su personaje. Más allá del discurso de Carlota, se percibe un segundo discurso, el del autor, que se refiere al mismo objeto de la enunciación de su personaje, y que lo incluye también. En este segundo plano de la enunciación, el autor se expresa de manera refractiva en el mismo discurso y a través de él. Para Fernando del Paso la autorreflexión sobre su discurso constituye una respuesta anticipada a las posibles reacciones que pudiera generar su propuesta

estética, respecto a su carácter impugnador del discurso oficial de la historia, y su realización formal.

Carlota estructura su imagen, y desde ahí desintegra la unidad monológica del mundo representado. El tiempo de la imaginación de Carlota no es un tiempo progresivo. Es el tiempo de los instantes, desde donde desconstruye y reconstruye el mundo:

Hace mucho tiempo que mi vida, también se hizo pedazos, y todo voló por los aires [...] Dicen que estoy loca sólo por eso: porque quiero recoger todos los pedazos de mí y con ellos, como un rompecabezas, hacer un espejo donde pueda ver mi vida entera en un instante (414).

Del Paso, desde la conciencia y enunciación de Carlota, construye una visión apocalíptica de la historia "universal". Así, la celebración de la Exposición Internacional de París en 1867, en el mismo año en que muere Maximiliano, es utilizada por Fernando del Paso no sólo para contextualizar la muerte del Emperador dentro de la historia europea, sino también para representar la desintegración y muerte del mundo decimonónico frente al nacimiento de la nueva época, caracterizada por los avances tecnológicos y por los cambios de mentalidad. En el marco de esta Exposición, Del Paso, a través de Carlota, reúne a vivos, muertos y aún no nacidos, y los exhibe con todos sus vicios, enfermedades y malformaciones físicas:

[...]mi prima Victoria de Inglaterra que se quejaba de los palos que le dieron en la cabeza cuando paseaba por Hyde Park, se acurrucó en la axila del brazo paralizado del Kaiser de Prusia que exhortaba a las tropas italianas a masacrar al enemigo como lo habían hecho los hunos de Atila [...] (485).

La guerra, la destrucción, los cuerpos destazados junto con los premios y condecoraciones, constituyen un sistema de degradaciones grotescas, en el que se realza el juego entre la vida y la muerte, expresado mediante la relación entre "lo alto" y "lo bajo"; lo sublime y espiritual, con lo material y corporal:

[...] le dije a tu sobrino el Zar de Bulgaria que sacó la cabeza por una de las bacinicas que empiezan a tocar música cuando uno se sienta en ellas, te voy a comprar, Maximiliano, una bacinica de plata que te toque La Paloma de Concha Méndez cuando te enfermes de amor y quieras verme, una bacinica de acero que te toque la Marcha Radetzky para cuando te dé diarrea en tu tienda de campaña, una bacinica de porcelana y oro ilustrada con rosas y violetas que te toque el Vals del Recuerdo si te da otro ataque de disentería y nostalgia en Cuernavaca (483).

Carlota recorre la Exposición Universal de París para buscar a Maximiliano, y encuentra al mundo, representado en la concentración de diversos personajes históricos relacionados con los objetos que se exhiben en los diferentes pabellones de la exposición.

Para la "exposición" de la muerte y destrucción colectivas, Fernando del Paso incorpora en las visiones de Carlota evocaciones de imágenes de su pasado. De esta manera, el autor representa el significado y los efectos de la realidad modelizada, no desde la perspectiva de un narrador omnisciente, sino desde la perspectiva de su personaje.

Cerré entonces los ojos. Como lo hacía, de niña, cuando mi hermano Leopoldo me hablaba de la matanza de los Inocentes de Breughel y me decía que esos inocentes no eran otros que los miles de súbditos flamencos masacrados por el Tribunal de la Sangre del Duque de Alba. Como cuando vino el mensajero a contarme los diez días de Yser en los que más de sesenta mil soldados belgas perdieron la vida a manos del cuarto ejército alemán. Como debí hacerlo cada vez que en el Palacio de Laeken me topaba de nuevo con los grabados de Durero de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis (482).

Del Paso maneja simbólicamente la indiferencia del "mundo" ante la noticia de la muerte de Maximiliano, que pasó desapercibida por el interés y asombro que generó la Exposición Internacional de París. La noticia de la muerte de Maximiliano asume la forma de un telegrama volador, que se le escapa a Carlota y vuela de pabellón en pabellón. No obstante que se posa y se esconde en los cuerpos de los asistentes de la Exposición, todos lo ignoran. Tanto dentro como fuera de la Exposición se ignora no solamente la muerte, sino también la existencia de Maximiliano.

Esta circunstancia de la muerte de Maximiliano subraya la intención del autor de recuperar la realidad ignorada por la historia. No obstante que desde el primer monólogo aparece la idea de la reescritura de la historia, y se constituye en una constante del discurso de Carlota, es en este episodio donde se sintetiza y trasciende el entorno individual de Carlota, al proyectarse hacia el mundo exterior.

[...] creí o quise creer que el planeta entero te iba a llorar, pero cuando llegué a la calle y me encontré a una florista que vendía junto al Café Tortoni ramos de violetas blancas como las que tanto le gustaban a tu padre el Rey de Roma y le dije con el telegrama en la mano Maximiliano el Rey del Universo ha muerto y me preguntó con ojos asombrados Maximiliano, ¿quién es Maximiliano?, me di cuenta que si yo no le decía al mundo quién eres tú, Maximiliano, el mundo jamás sabrá quién fuiste. * (487).

La autorreflexividad de la palabra de Carlota se representa principalmente en el monólogo del capítulo XVII. Carlota propone un reencuentro con el lenguaje, una recuperación de la significación de las palabras y de las imágenes. Mediante el empleo de la metáfora de los líquidos que fluyen del exterior hacia el interior de su cuerpo, y viceversa, amplía la significación simbólica de este sistema de imágenes utilizado desde el principio de la novela.

Para hacerlo, Maximiliano, para contarle al mundo quién fuiste, quisiera que fueran de cristal mis venas y mis huesos. Que fuera, mi alma, de pura agua. Que el alma se me escapara, poco a poco, por la boca. Que el mundo, Maximiliano, quisiera beber mi alma. Que tuviera sed, el mundo, de mis palabras. Que mis palabras fuera un río. Que en su camino el río fuera nombrando las cosas al tocarlas (488).

El agua es el signo de Carlota. Con el agua construye sus sueños y los transforma en los surtidores del agua de las fuentes. A través del agua, que es su imaginación, ve al mundo: "Yo que pude ver al mundo en una sola gota de agua que contenía a todas las aguas del mundo" (489). De agua y de palabras

* El subrayado es mío.

construye sus recuerdos. La tinta con la que escribe sus palabras, poco a poco se convierte en agua:

También la tinta era de agua, y el agua era de un azul cada vez más claro, a medida que escribía yo sin detenerme, sin mojar de nuevo la pluma en el tintero, y con ella mi pensamiento se volvía también más claro: pasaba del azul marino al azul celeste, del azul celeste al azul invisible. Escribir así, de un hilo juntando todas las palabras, era hacer nacer un río que ondulaba en las emes, giraba sobre sí mismo en las oes, zigzagueaba en las zetas (490).

La escritura de Carlota se opone a la escritura de Maximiliano. Mientras que la tinta con la que escribe Carlota es líquida y transparente y se desliza sin dificultad, la tinta de Maximiliano es seca y oscura. La escritura de Maximiliano es discontinua, el "buen Blasio" tenía que humedecer constantemente la punta del lápiz para poder seguir escribiendo. En Carlota el acto de la escritura está vinculado a la vida misma: "Escribir todo, en un sola línea sin pausas y sin espacios, era vivir, al mismo tiempo, lo que escribía" (490). No solamente la tinta espesa y oscura de las palabras de Maximiliano, sino también la naturaleza de las imágenes, cuya representación de un mundo cerrado y concluido, establecen una relación con la muerte.

Y mi amigo mexicano sonrió con sus labios y sus dientes morados y lo que no le dije entonces era que parecía un cadáver sonriente, me lo dije nada más a mí mismo [...] (427).

La imaginación de Carlota se desplaza en una escritura continua, figurada a través de la metáfora del río que recorre las páginas en blanco. Lo mismo que el agua, comparte una doble vida respecto al movimiento. Carlota, desde su autoconciencia, construye y desconstruye la realidad mediante la representación y confrontación de imágenes estáticas y cerradas que representan la unidad de un pasado absoluto, con imágenes que rompen la unidad monológica de ese pasado:

Yo vivía, con ella [la imaginación] la doble vida del agua que nace para ser pura: a veces quieta, agitada a veces, pero siempre transparente. Quieta, mi imaginación podía ser un palacio congelado. El palacio era Laeken. En Laeken vivía una Princesa, La princesa era la Bella Durmiente. La Bella Durmiente soñaba con el

Príncipe, vestido de azul, que vendría a despertarla. Agitada, podía estrellarse con los escollos imaginarios que ella misma inventaba, romperse y volar por los aires, herida, en mil fragmentos, en mil ilusiones despedazadas, pero siempre volvía a ser ella misma, entera, la de siempre, sin que le faltara una sola gota. Porque el agua no se rompe. Porque el agua, de verdad, nunca se lastima (491).

La reflexión del monólogo de Carlota en torno a la escritura involucra también el valor simbólico de las palabras y su enunciación, con relación a la lectura. Carlota propone una lectura diferente de su historia, pero de esa historia que ha escrito entre renglones, que supone también un encuentro diferente con el lenguaje por parte de Maximiliano, y por extensión, con los lectores.

Tendrás entonces, Maximiliano, tendrán todos lo que quieran entenderme, que aprender a leer de nuevo. Tendrás que descubrir por ti mismo lo que te quiero decir entre renglones. Tendrás tú, tendrán los mexicanos que entender que cuando hablo de mi rencor por ti y por ellos, puedo estar hablando, en realidad, de mi ternura. Que cuando escribo sobre mi odio, puedo estar escribiendo, en realidad, sobre mi amor por ti, mi amor por México, por lo que fuiste tú, por lo que será mi Imperio (492).

La relación de Carlota con la palabra ajena, en el acto de la escritura, se representa a través de los líquidos "históricos" que en su oportunidad le ofrecieron tanto Napoleón Tercero como el Papa Pío Nono. Estas imágenes presentes desde el principio de la novela, expresan simbólicamente la negación y el rechazo hacia los discursos oficiales representados en las dos máximas instituciones de la época: el poder político, en la figura de Napoleón Tercero, y el Vaticano. Este rechazo hacia la palabra ajena se representa mediante la estructuración de imágenes pertenecientes al realismo grotesco. Se trata de una degradación de lo elevado hacia lo bajo corporal.

El otro día vino a verme Napoleón Tercero y me ofreció un vaso de jugo de naranja para que escribiera con él mis Memorias. Podría haberme jurado que era el néctar de los mismos frutos de los naranjos de la Alhambra bajo los cuales meditaste en las glorias pasada de la Casa de Austria. Podría haber sido el jugo dulcísimo de los frutos [...] Y yo supe que no, que no era con perfume o con ámbar, con licores dorados, con lo que debía yo escribirte lo que te escribiré aun si me hubieran jurado que era el jugo de los frutos [...] Vino también, el mensajero,

disfrazado de Pío Nono, y me trajo un tazón de chocolate, y me di cuenta que tampoco era con la fragancia oscura, con la espuma ardiente de esa pócima suntuosa que bebí una tarde en Hecelchakán y que volví a beber en Ticul [...], con las cuales he escrito lo que ya te escribí. Además, Maximiliano, vieras qué asco me dio cuando me imaginé que el jugo de naranja era mi orina y el chocolate, mi mierda. Vieras qué asco me dio recordar al Doctor Jilek junto a la ventana de mi cuarto, sosteniendo en lo alto, para contemplarlo al trasluz, un frasco de mi orina. ¿Para averiguar qué, Maximiliano? ¿Para saber si además de loca estoy diabética? [...] Vieras qué ganas me dieron de volver el estómago cuando recordé al Doctor Bohuslavek examinando, en un tazón, una muestra de mi excremento. ¿Para saber qué, Maximiliano? ¿Para hallar en él el pétalo mal digerido de una rosa de los Jardines de Bouchout o un pedazo de tu uniforme de almirante? [...] Vieras cómo me duele que todos esos líquidos inmundos me recuerden que estoy viva, sí, viva pero muy vieja (493).

El acto de la escritura en Carlota aparece relacionado simbólicamente con la gestación. Carlota pretende ser fecundada no con el espermatozoide de Maximiliano, sino con el agua.

Y he de beber, sí, pero de las mismas fuentes de las que bebieron Heine y Rilke. De las que bebió Mozart. De ellas he de beber, si Dios me lo permite un día. Si Dios, si la imaginación, me bañan con su gracia, para recuperar mi transparencia (494).

Carlota pretende encontrar el sentido de la muerte de Maximiliano en el contexto de la historia de Europa, así como en la de México. Sin embargo, su muerte no trasciende ni renace en ninguna de las dos. La muerte de Maximiliano quedó en el olvido, en una página en blanco de la historia.

Ay, Maximiliano, si pudieras venir a Querétaro verías que de esa sangre, la que tú querías que fuera la última que se derramara en tu nueva patria, no quedó huella, nada quedó en el polvo o en las piedras, nada fecundó tu sangre, a la sombra eterna de Benito Juárez, en la ladera del Cerro de las Campanas: se la llevó el viento, la barró la historia, la olvidó México (551).

Carlota se propone la reconstrucción de la imagen de Maximiliano, mediante la confrontación de imágenes opuestas, estructuradas por la enumeración de series de adjetivos que dan cuenta tanto de las virtudes como de los defectos de Maximiliano. Cada adjetivo, en calidad de etiqueta, es

complementado con la anécdota correspondiente. Las imágenes son concretas, en tanto que aparecen vinculadas a elementos físicos, fisiológicos y terrenales. Maximiliano es representado en su contexto histórico-real, relacionado con personajes y hechos de la historia, donde se establecen diferencias y coincidencias:

Lloró Hernán Cortés bajo el Arbol de la Noche Triste cuando pensó que ya nunca conquistaría la gran Tenochtitlán, pero tú no lloraste, Maximiliano el impávido. Fuiste, también, Maximiliano el digno. Mi abuelo huyó de las Tullerías con gafas negras y las patillas rasuradas: tú no te afeitaste tu barba rubia (601).

Maximiliano el bondadoso. ¿Pero te acuerdas que a García Cano lo ejecutaron porque le negaste la gracia? ¿Te acuerdas que cuando su mujer se echó a tus pies en el Castillo de Chapultepec no quisiste escucharla y dijiste que nunca más la dejaran entrar? (602).

[...] y Maximiliano el incrédulo porque no le hiciste caso a Détyoyat cuando te advirtió que todos te iban a abandonar, Maximiliano el imprevisor, Maximiliano el abandonado, y Maximiliano el ciego porque le escribiste a Napoleón diciéndole que en México había sólo tres clases de hombres: los viejos testarudos, los jóvenes ignorantes y los extranjeros mediocres o aventureros sin porvenir en Europa, y no supiste ver que tú reunías, en una sola persona, los defectos de los tres (602).

Siguiendo este principio de representación, el autor, desde la enunciación de Carlota, construye una imagen de Maximiliano que asciende y desciende, casi de manera alternada, para desembocar, finalmente, en una imagen humanizada.

Por otra parte, la imagen de Maximiliano es proyectada y focalizada desde la perspectiva de los contextos culturales a los que pertenece. De esta manera, Del Paso establece una relación dialógica, a través de la imagen de Maximiliano y de Carlota, desde la perspectiva de la propia Carlota (autoimagen).

¿Cómo es posible, dime, Max, que los mexicanos no recuerden todo lo que fuiste, cómo es posible que en México no se hayan dado cuenta de lo noble y generoso que eras? ¿Cuándo antes en ese país de salvajes un gobernante se había preocupado tanto como lo hiciste tú por las artes y las letras y la gloria de sus héroes? ¿Cuándo nadie había amado tanto como yo a esos indios miserables

de los que hasta Juárez se olvidó? ¿Cuándo antes esa gente había tenido un Emperador de ojos azules como el cielo que por ellos sufriera hambres y fiebres y disenterías y estuviera dispuesto a verter su sangre, a dar su vida, como lo hiciste, por ellos, por su libertad y su soberanía, por la grandeza de esa su Patria a la que hiciste tuya? [...] ¿Y cuándo antes, dime, habían visto esos indios una carroza imperial y dorada recorriendo los caminos bordeados con nopales y magueyes, cuándo a uno de sus presidentes o dictadores lo pintaron Velázquez o Tiziano, cuándo esos bandidos muertos de hambre habían tenido como jefe a un Mariscal de Francia con un bicornio de plumas blancas [...] cuándo jamás habían visto a un lacayo con librea de terciopelo púrpura comprando chichicuilotes en el mercado de Santa Anita, [...] (604-605).

Además, en este ejemplo se percibe, a través de la estilización paródica y de la relación de elementos heterogéneos, una ruptura de la imagen monológica del discurso oficial. La palabra de Carlota es bivocal, se relacionan dos imágenes del lenguaje, que involucra no solamente dos voces, dos acentos, sino también dos conciencias sociolingüísticas, que se mezclan o relacionan de manera intencional.

La forma interrogativa de los enunciados, dirigido explícitamente a Maximiliano, e implícitamente al lector, propone un forma de diálogo incompleto. Se busca el cuestionamiento de la realidad representada mediante la formulación de preguntas-respuestas en un mismo enunciado. La respuesta final, la que involucra tanto la pregunta y la respuesta planteadas, queda suspendida. De esta manera, Del Paso se propone que la lectura de la obra trascienda los límites del propio texto.

La imagen de Maximiliano que Carlota construye desde la perspectiva de los europeos, corresponde a la imagen degradada del fracasado. Maximiliano, primero es entronizado en el contexto histórico de la Casa de Habsburgo, para después descender en el contexto de la historia mexicana:

[...] pero tú no ganaste la Batalla de México, y eso, Maximiliano, jamás te lo perdonarán tus propios compatriotas, los austriacos (607).

Del Paso se sirve de las innumerables cartas escritas por Maximiliano, enviadas tanto a Europa como dentro de México, para construir su imagen. De

ahí, que las imágenes no sólo de Maximiliano, sino también de otros personajes y acontecimientos históricos sean el resultado de la elaboración artística del encuentro entre la relectura y la reescritura. Es precisamente en la reflexión de Carlota sobre el acto de la escritura, donde se establece ese juego constante de confrontación de las imágenes del lenguaje. Las imágenes del discurso oficial son revitalizadas para ser desconstruidas y desmistificadas, a través de una confrontación dialógica.

Por todo eso, Maximiliano, ahora sé que la transparencia y la pureza no me bastarán para escribir, de nuevo, tu historia, y que estoy condenada a vivir y morir así, con las entrañas vueltas llamas. Lo supe desde el momento en que comencé a endurecerse y empañarse el espejo de agua en el que me contemplaba (607).

En otro orden de ideas, Del Paso, desde la perspectiva de Carlota, relaciona los dos contextos histórico-culturales que corresponden a la etapa de transición del siglo XIX al XX, con respecto a los avances tecnológicos. Carlota, desde su perspectiva privilegiada establece el puente entre una y otra época. De esta manera, el autor no sólo contextualiza la historia de Carlota y Maximiliano, sino también plantea o propone una reflexión sobre el problema de la fragmentación arbitraria de la historia, que desconoce la coexistencia cultural de lo viejo y lo nuevo, en un tiempo de transición.

En el capítulo XXI, penúltimo monólogo de Carlota, Del Paso introduce el teléfono. Carlota se comunica con vivos y muertos, con un teléfono invisible. Se establece la vinculación desde el presente, con el pasado y con el futuro. Mediante este recurso compositivo es posible "ver" la evolución de las diferentes representaciones a través del tiempo, y desde diferentes perspectivas. A continuación, la imagen de Juárez, propuesta por el autor, a través de la comunicación telefónica de Carlota:

Pero Juárez se niega a hablar conmigo. Me manda decir con su secretario que está ocupado escribiendo la Constitución, que se fue a San Luis, que tiene que hacer un discurso en la Cámara de Diputados, que está durmiendo la siesta, que Margarita Juárez le está haciendo el nudo de la corbata, que tiene que inventar una frase célebre. Me manda decir que se tiene que poner su uniforme de la

milicia cívica para defender el istmo de Tehuantepec que los españoles quieren invadir, que está preparando su campaña de reelección, que tiene que escribir una filípica contra los masones del Rito Escocés, que va a llevar a su nietecita al parque. Me manda decir que no se acuerda de mí, que no sabe quién soy. Me manda decir que está muerto desde hace cincuenta años, que ya no es presidente ni licenciado, que ya no es indio ni es nada, que es un monumento en la Alameda de la ciudad de México y una estatua en cada pueblo de la República, el nombre de cien avenidas y el de mil calles en mil aldeas, el nombre de una ciudad, el nombre de una dalia, me manda decir que es un montón de polvo en el panteón del Santo que lleva su nombre (616).

La imagen de Maximiliano que se reconstruye en la enunciación de Carlota, expresamente dirigida a Juárez e implícitamente al lector, pretende ser una imagen abierta, no conclusiva, en la que coexisten una serie de atributos que le confieren un carácter más humano (y por lo tanto dialógico) a la figura histórica. Del Paso, desde la autorreflexión de Carlota, se propone desmistificar la imagen de Maximiliano y trascender los juicios monológicos que califican o descalifican siempre en una misma dirección:

Maximiliano el mediocre y el aventurero, el mentiroso, el ilustrado, el comprensivo, el iluso y orgulloso de Maximiliano [...] el valiente, el hipócrita Maximiliano, el filósofo y artista, el heroico, el ingenuo, el deportista[...] para que entienda que como casi todos los seres humanos fuiste de todo un poco muchas veces, pero no una sola cosa siempre, para siempre usurpador e impostor como te quieren los que no te quieren, o, como yo y porque tanto te quiero te quisiera, para siempre víctima y mártir (616).

La concepción cíclica del tiempo de la imaginación de Carlota se desarrolla en un constante nacer, alimentarse y morir para volver a nacer desde la memoria. Carlota construye su propia imagen y la de Maximiliano. Construye desde la nada, desde el olvido y la falsedad de las representaciones oficiales.

Porque yo no soy nada si no invento mis recuerdos. Porque tú no serás nadie, Maximiliano, si no te inventan mis sueños (627).

En la autorreflexión de Carlota sobre su discurso, Del Paso plantea el problema de la relación entre el discurso directo de Carlota y el indirecto de Maximiliano. Carlota no sólo construye una imagen para Maximiliano, sino

también le crea una perspectiva y una voz, que incorpora dentro de su discurso. De esta manera, tanto la imagen de Maximiliano como la autoimagen de Carlota se vislumbran desde otra perspectiva, pero siempre desde la autoconciencia de Carlota. La dominante de la visión del autor no es la realidad de Carlota, sino su autoconciencia.

¿Te dije algún día, Maximiliano, que tú inventaste México y el mundo para mí? Eso también fue mentira: yo te inventé a ti para que tú los inventaras (657).

Además, en esta cita, Fernando del Paso plantea indirectamente el problema de la relación entre el autor y el narrador. En este caso, Del Paso considera a Carlota como "autor", en tanto que ella también crea "voces" e imágenes. Se perciben los dos planos de la narración: el primero, que implica al narrador y al objeto de la narración, y el segundo, el del autor, que involucra tanto al narrador y el objeto, como al mismo autor. Bien se podría tratar de una autorrepresentación de Del Paso, como autor, en su relación con su narrador principal.

En su último delirio, Carlota se despide de sus parientes de la monarquía europea. Reyes, reinas, príncipes, princesas, emperadores y emperatrices son rebajados mediante imágenes grotescas. Se relacionan objetos pertenecientes a lo elevado y sublime, como lo son las joyas más famosas de los tesoros imperiales, con acontecimientos y objetos relacionados con lo bajo, material y corporal:

Y a mi prima Victoria la Reina de Inglaterra y Emperatriz de la India, dile, Maximiliano, que el brillante Koh-i-Noor de la Corona Inglesa, dile que se lo meta por el culo. Diles Maximiliano, que yo tengo a México a mis pies (663).

En el centro de estas asociaciones se representa la transición entre dos épocas de la historia. En el plano de la enunciación de Carlota se enfrentan las imágenes de la muerte y la degradación de los personajes representativos de la época, relacionadas con la vida y la trascendencia que Carlota adquiere a través del acto de la escritura.

Carlota se apropia de la realidad mexicana y se autodeclara madre de los mexicanos: "Yo soy Mamá Carlota. Ellos, los mexicanos me hicieron su madre, y yo los hice mis hijos" (664). Es así como Carlota trasciende su muerte y su olvido para incorporarse a México.

Diles que lo [México] tengo en las manos, porque cada día lo invento, Maximiliano, y los invento también a todos. Les doy y les quito la vida. Los visto y los desvisto. Los entierro y los desentierro. Les quito el alma y les presto mi aliento. Les quito su risa y les doy mis lágrimas. Vivo y muero por ellos (660).

En la segunda parte del capítulo XXI, "El último de los mexicanos", Fernando del Paso reflexiona en torno al significado y sentido de *Noticias del Imperio*. Dialoga con historiadores y escritores sobre las diferentes interpretaciones que se han hecho sobre el drama de Maximiliano y Carlota. En particular, coincide con la opinión de Rodolfo Usigli en el sentido de que la "sangre de Maximiliano y la locura de Carlota merecen algo más de México" (642). Para Del Paso, los emperadores, si bien no fueron reconocidos como mexicanos en vida, sí podrían ser considerados como mexicanos de muerte: De muerte y locura. Del Paso se propone integrar a Carlota y Maximiliano a México, mediante una reescritura de la historia. Se propone rescatar y resignificar la muerte de Maximiliano, así como la locura de Carlota, y colocarlos en el lugar que les corresponde, no solamente en la historia, sino también en la cultura de México.

Para llevar a cabo su propósito, Del Paso, en el último capítulo de la novela, crea la situación del regreso de Carlota a México. El tan anunciado regreso a lo largo de los once monólogos, adquiere su significación con relación a la reescritura de la historia. Carlota, intacta, con su imagen original, pero con su historia, que es también la historia de Maximiliano y la de los demás, declara su reencuentro:

Yo soy Carlota, Emperatriz de México y de América y hoy, Maximiliano, me voy a regresar a México contigo (658).

Conforme la novela se aproxima a su fin, Carlota se aproxima a su muerte, y a su resurrección, simbolizada en su regreso a México:

Pronto, pronto, que se me va la vida y se me acaban las palabras. [...] Pronto que me regreso a México, aunque se me vaya la vida, aunque llegue muerta porque me lo ha dicho el mensajero, me ha prometido que regresaré a México viva o muerta (665-666).

La intención de Fernando del Paso (el mensajero) de restituir a Carlota a México, sea viva o muerta, depende del tipo de lectura que se haya realizado. La imagen de una Carlota viva es, serfa, fue y será, una imagen abierta, resucitada y resignificada: una Carlota humanizada. La imagen de una Carlota muerta es la imagen de la loca, envejecida en su delirio, encerrada en sí misma, que habla y habla, y que al final de cuentas, resulta ser un personaje inmóvil.

Carlota pide para su reintegración a México el lugar que le corresponda, ya sea viva o muerta. Ella misma se prepara su homenaje, su coronación y/o su sepultura: "Diles a los mexicanos que me preparen mi trono. Diles que me vayan cavando un hoyo" (666).

Carlota termina su soliloquio con la declaración en la que se proclama Emperatriz de México y de América, con todos sus vínculos sanguíneos con las dinastías imperiales de Europa. A diferencia con la declaración inicial de la novela, en este final, los títulos y parentescos no aparecen acompañados por evocaciones del pasado. Ya no se trata de abrir el presente hacia el pasado, hacia el mundo interior de Carlota. Es un presente de transición, que se vincula a personajes y acontecimientos relacionados tanto con la historia, como con la cultura y la tecnología del siglo XX. Es un diálogo abierto hacia el presente en devenir.

El último párrafo de la novela acaso sea la coronación de los monólogos, un destello de cordura que emana de los laberintos de la locura, de las

mentiras, del sueño posible que no fue. Pero aún más, es el colofón a una época, a una visión del mundo que se pierde en la nada, un vacío del que surge un "pájaro de acero", augurio y esperanza de un nuevo mundo, y de una nueva historia.

V.2 Los capítulos alternos

V.2.1 Los relatos históricos: Historia e imaginación

Fernando del Paso utiliza diferentes géneros discursivos para dar cuenta de la situación histórica tanto de México como de Francia, así como de sus intersecciones durante la Intervención Francesa y el Imperio de Maximiliano y Carlota: desde los antecedentes de la situación política en ambos países, las intrigas que precedieron a la Intervención Francesa; hechos históricos que ocurrieron en México durante esa intervención: las batallas, la guerra de guerrillas; anécdotas de Maximiliano y Carlota, las dudas que tuvieron para aceptar el trono, el viaje, la llegada a México, la situación del Imperio hasta su término con el fusilamiento de Maximiliano.

La intención de ofrecer una visión múltiple de los acontecimientos históricos de la Intervención Francesa y del Imperio de Maximiliano y Carlota, así como la incorporación de aspectos tradicionalmente excluidos, tanto por la historia, como por la literatura, llevó a Del Paso a construir un modelo particular para su novela, que se caracteriza por el manejo de una heterogeneidad tanto temática como estilística. El discurso ajeno es dialogizado mediante los recursos compositivos de la estilización, la estilización paródica, la hibridación, parodia y carnavalización.

Las diferentes perspectivas narrativas corresponden a diferentes tipos de discursos, que establecen la estructura y organización de los once capítulos alternos a los monólogos de Carlota. Cada capítulo está dividido en tres secciones y es identificado por un título general, así como uno particular para

las secciones que lo conforman. Los títulos cumplen con la función de orientar al lector sobre el tipo de lectura que propone el autor. Algunos de los títulos manejan más de un nivel de significación. Con excepción de los capítulos XVIII y XX, en los demás el título general corresponde a uno de los enunciados expresado por un personaje de la narración de alguno de los tres subcapítulos.

Entre los discursos y géneros discursivos utilizados por Del Paso se pueden mencionar los siguientes:

- Discurso directo del narrador, en tercera persona
- Discurso directo del autor
- Diálogos entre personajes históricos
- Monólogos de personajes ficticios
- Discurso epistolar
- Crónica histórica
- Crónica costumbrista
- Corrido Popular

Del Paso elige estas formas discursivas en función del objeto de la narración y de las intenciones semánticas que se propone proyectar a través de las diferentes perspectivas, cuyos discursos son portadores de tonos y matices semánticos específicos.

Del Paso narra los hechos históricos siguiendo un orden cronológico, a través de dos perspectivas, de dos discursos: la de un narrador convencional, en tercera persona, y desde su propia perspectiva, como autor. En los primeros capítulos, que refieren los hechos históricos desde los antecedentes hasta la llegada de Maximiliano y Carlota a México (del II al X, cinco en total), Del Paso dedica una sección de cada capítulo para relatar los hechos desde la perspectiva del narrador convencional. A partir del capítulo XVI, esto es, los últimos cuatro capítulos destinados a los relatos históricos, el narrador convencional es desplazado por la voz del autor.

El discurso del narrador convencional es el que más se aproxima al modelo de la crónica histórica. No obstante la distancia que establece el narrador mediante el empleo de la tercera persona, por una parte, y el manejo de la documentación histórica, por otra, se percibe la presencia de su voz a través del empleo de recursos estilísticos y compositivos que manifiestan su actitud respecto al objeto de la narración.

Del Paso define una organización específica para la secuencia de los hechos narrados. Yuxtapone la representación de las dos realidades históricas, la de México y la de Francia, con el propósito de interrelacionar los acontecimientos y personajes históricos, dentro del contexto de la Intervención Francesa.

Por ejemplo, en el subcapítulo, "Entre Napoleones te veas", del segundo capítulo de la novela, que es con el que se inician los relatos históricos, la yuxtaposición arriba citada adquiere la forma de una alternancia, e incluso de contrapunto, entre ambos entornos. Es a partir de las imágenes histórico-noveladas de Juárez y Napoleón Tercero, que Del Paso abre el espacio narrativo para referir los principales antecedentes históricos de la Intervención Francesa en México. Con esto logra no solamente aproximar ambas realidades, sino establecer una interrelación entre los diferentes factores que propiciaron la intervención, en la intersección de ambas realidades históricas.

Del Paso destruye la distancia épica del mundo representado mediante la aproximación del tiempo del narrador al tiempo de la narración, con la intervención de la palabra directa del narrador. Por ejemplo, para la configuración de la imagen de Juárez, Del Paso retoma parte del material biográfico que ha sido consignado por el discurso histórico-escolar: el indio oaxaqueño huérfano, pastor de ovejas, que superó todos los obstáculos hasta convertirse en Presidente de la República. Al lado de esta imagen aparece la palabra directa del narrador, permeada por la palabra del autor:

[...] traducía a Tácito a un idioma que había aprendido a hablar, leer y escribir al mismo tiempo, *como en el mejor de los casos se aprende siempre una lengua extranjera* [...] (30).

Se trata de un doble acercamiento a la figura de Juárez, tanto desde el narrador, como desde el lector. Por una parte, se logra una proximidad valorativa con la desmistificación del personaje, al ubicarlo frente a un problema concreto; y por otra, se establece la proximidad con relación al tiempo de la enunciación.

Respecto a la imagen de Napoleón Tercero, es evidente la intención desmistificadora de la imagen histórica del personaje, llevada a cabo mediante una degradación grotesca. Del Paso atenta contra la jerarquía de valores impuesta por el discurso elevado que ha representado a la nobleza y a la monarquía europeas durante tanto tiempo. Se trata de ofrecer una visión distinta, cuyo sentido lo alcanza mediante la utilización de recursos composicionales, como la parodia y la carnavalización. La representación surge de lo concreto, de lo material. Se aleja de lo divino para aproximarse a lo terrenal. Es así como la caracterización de Napoleón Tercero comienza a partir de sus bigotes, incorporando elementos pertenecientes al género cómico-serio.

[...] apodado por algunos "Mostachú" a causa de sus largos y abundantes bigotes y puntiagudos aderezados con pomadas húngaras [...] (29).

Otro ejemplo, en este caso referido a Napoleón Bonaparte:

[...] para casarse con la austriaca María Luisa de cuyos labios de Habsburgo estaba tan orgulloso porque demostraba que era "una verdadera hija de los Césares" (37).

Es evidente el carácter bivocal de esta cita. Existe una doble orientación, en cuanto al sentido de la afirmación del orgullo causado por los labios de Habsburgo, en tanto que pone de manifiesto, mediante una estilización paródica del discurso oficial, la degradación de la familia real. Por otra parte,

el sentido de la imagen se refuerza con una "motivación pseudoobjetiva", *porque demostraba que era "una verdadera hija de los Césares"*. Tal afirmación no es propiedad exclusiva del autor, sino una norma expresada irónicamente. La expresión entrecomillada pertenece a otra voz distinta a la del narrador, se trata de la voz de la nobleza, incorporada a la estilización paródica.

Otra de las formas degradantes utilizadas por el autor es la referida a la sexualidad de Napoleón Bonaparte:

[...] porque a Bonaparte, más que el sabroso y abundante trasero de Josefina, le interesaba un heredero de sangre real que perpetuara su incipiente dinastía (59).

Del Paso utiliza también imágenes pertenecientes al realismo grotesco en la representación de algunas imágenes de la Revolución de 1848:

[...] y así como en los tiempos del Rey Sol salía volando cada mañana por las ventanas de Versalles el contenido fecal de las bacinillas reales que de paso servía de abono para rosas, begonias y alhelíes, y de festín para los escarabajos estercoleros, así también salió volando por una ventana del Palacio de las Tullerías el trono de Luis Felipe, para ser reducido más tarde a cenizas en la Plaza de la Bastilla (34).

La utilización de imágenes grotescas referidas a los excrementos forman parte del conjunto carnavalesco. Estas imágenes son ambivalentes en tanto que plantean una idea de renovación, mediante la muerte de lo viejo y el nacimiento de lo nuevo, que en el caso de la cita anterior, se refiere a una revolución. El autor establece la equivalencia entre el excremento y el trono de Luis Felipe, ambos se constituyen en elementos regeneradores.

Mediante la estilización paródica, Del Paso desenmascara e impugna el discurso político del Imperio:

Francia, la Francia protectora del orden y de la civilización de la libertad y de la fe católica estaba destinada, bajo el reinado del sobrino de Napoleón el Grande,

a detener la expansión del poderío anglosajón del protestantismo en el continente americano, formado en su mayor parte por pueblos que, como el francés, pertenecían a la raza latina (42).

El narrador, en ocasiones, introduce su palabra directa en la "relectura" del discurso histórico. Por ejemplo, cuando hace referencia al texto del historiador Corti:

En su libro *"Die Tragödie eines Kaisers: Maximilian von Mexiko"*, Corti cuenta que Hidalgo habló entonces de ofrecerle el trono a uno de esos archiduques austriacos, que eran tantos que los encontraba uno -eso claro, no lo dijo el mexicano- en la sopa de todos los banquetes (87-88).

Uno de los relatos más cercanos a la crónica histórica es el subcapítulo "Breve reseña del sitio de Puebla", basado principalmente en el diario del General Troncoso y en los textos históricos. Sin embargo, se intercalan algunas anécdotas de guerra, que rompen con la solemnidad. Por ejemplo, cuando el narrador refiere cómo, ante la escasez de comida, una vendedora callejera ofrecía tamales de carne. No habiendo ya carne en toda la ciudad, las malas lenguas dijeron que la carne de los tamales pertenecía a un zuavo que andaba perdido.

El relato histórico se aleja de la forma tradicional, al hacer patente la voz del narrador, mediante algunas parodizaciones y la incorporación de anécdotas de personajes, tanto históricas como ficticias, que no están vinculadas de manera directa con el hecho histórico referido. Además de que se incluyen algunas interpretaciones del narrador a través de enunciados, tales como: "al parecer", "es de suponerse", etc.

En el subcapítulo VIII.1 "Citadella acepta el trono de Tours", las cartas, las *docenas*, *cientos* de cartas que se escribieron y se mandaron "de un lugar a otro de Europa y a través del Atlántico de Europa a América de 1862 y 63 y comienzos del 64 (193)", son utilizadas por Del Paso para referir las intrigas y las opiniones en favor y en contra de la instauración del Imperio de Maximiliano

y Carlota, por parte de los representantes políticos de los países involucrados. El narrador incorpora en su discurso, mediante el estilo indirecto, las palabras ajenas, que se yuxtaponen unas a otras y construyen una cadena de enunciados distintos, en los que se menciona el sujeto y el objeto de la enunciación de las cartas. La falta de una articulación discursiva crea una significación específica respecto al manejo de estos materiales por parte del autor. Su intención no es la estructurar un discurso coherente en cuanto a su contenido, que responda a una determinada orientación ideológica.

En el mismo subcapítulo, Del Paso intercala diferentes perspectivas en el discurso del narrador, a las que les corresponden diferentes tipos de discurso. Así por ejemplo, al narrador de las cartas, le sigue un narrador omnisciente, que desde la tercera persona asume la perspectiva de Maximiliano. Se instala en la reflexión y la nostalgia anticipada, los recuerdos de su infancia y juventud pasan por la mente de Maximiliano, ante el inminente abandono de su "cuna dorada".

La estilización paródica es uno de los recursos composicionales empleados por el narrador para desenmascarar y ridiculizar a personajes, eventos e instituciones. Un ejemplo es el tratamiento dado a la descripción del ofrecimiento del trono de México a Maximiliano por parte de la Diputación Mexicana, presidida por Gutiérrez Estrada:

Como también era de esperarse, el discurso de Gutiérrez Estrada abundó en frases rimbombantes y excelsas. El Señor Gutiérrez Estrada, nacido en un país de funesto porvenir, sinónimo de desolación y ruina, presa de instituciones republicanas que eran un manantial incesante de las crueles desventuras, presentaba la corona del Imperio Mexicano que el pueblo, en el pleno y legítimo ejercicio de su voluntad y soberanía [...] (205).

La representación carnavalesca constituye otro recurso frecuentemente utilizado. Por ejemplo, los contrastes de la llegada de los Emperadores a Veracruz, primero, y a la ciudad de México, después, son presentados por medio de este tipo de imágenes como una secuencia de destronamiento-

coronación-destronamiento. El narrador establece la vinculación entre el desastre que fue el recibimiento en Veracruz, con la gran recepción de la ciudad de México, para terminar con la primera noche de los Emperadores en el Palacio Nacional. Del Paso, desde la voz del narrador, aclara lo siguiente:

Esa noche, de todos modos, no había otra alternativa que quedarse allí en ese cuartel llamado palacio, y de las cosas que según la historia les sucedieron a Maximiliano y Carlota, unas son comprobables y otras no (264).

Entre los hechos que sí ocurrieron están los referidos a los cuetes que tronaron toda la noche, y la existencia de las chinches, que, por cierto, el narrador aprovecha para parodiar el linaje de los emperadores:

[...] el lecho imperial estaba invadido de chinches, docenas de ellas, legiones, unas pálidas y planas, otras gordas y rojas, relucientes, ahitas ya de sangre borbona y sangre habsburga (265).

Del Paso utiliza las "chinches" para estructurar la imagen de Maximiliano en relación con el mundo que lo rodeaba, durante los días previos a su muerte, cuando se encontraba prisionero en una celda del Convento de las Teresitas.

Sintió un escalofrío y se acordó de las chinches. "He descubierto aquí en Querétaro, mi querido Bilimek -le escribió Maximiliano al sabio entomólogo- una chinche junto a la cual las chinches del Palacio Imperial de la ciudad de México se quedan pálidas... Una chinche, mi querido amigo, de terribles mandíbulas, y dotadas de un formidable aparato perforante y aspirante... En cuanto tenga oportunidad, le enviaré unos ejemplares disecados. Por lo pronto, quiero comunicarle que ya la he bautizado. Se llama: *Cimex domesticus Queretari*, y es un animalito que disfruta muy en particular la sangre azul. Se lo puedo asegurar a usted, porque lo he experimentado en carne propia... (521).

El sentido simbólico de las "chinches" aparece representado, también, en el discurso de Carlota:

Maximiliano el humorista, la inocencia de darle un nombre en latín a esas inmundas chinches del Convento de las Teresitas que te succionaban y devoraban cada noche como te devoraron todos en México aprovechándose de tu inocencia y de tu bondad [...] porque te devoró Almonte, te devoró el padre

Agustín Fischer, te devoraron Gutiérrez Estrada y Napoleón Tercero, te devoraron los moscos, la disentería, el clero, la traición, te devoró tu propia desidia [...] (611).

En ocasiones, la figura del narrador se diluye, para transformarse de manera más o menos sutil en la del autor. En la aclaración que hace el narrador acerca del error en el que incurre la historiadora Harding, se descubre la palabra del autor, quien a través de su estudio bibliográfico, fundamenta lo anterior:

Y si Eugenia, ante la proximidad de un viaje a París de Max y Carlota, *no* pudo haberle escrito a su hermana Paca como asegura Bertha Harding en su libro *'La corona Fantasma'* para pedirle que le comprara dos abanicos de color escarlata, uno para ella y otro para la Emperatriz de México -y que si era necesario los mandara buscar hasta Cádiz-: si no pudo hacerlo por la simple razón de que Paca había muerto varios años antes, de todos modos Eugenia seguía arrebatada por la idea [...] (202-203).

No obstante que en los capítulos anteriores, Del Paso ya menciona las aportaciones directas de los historiadores, es a partir de esta cita que incluye sus planteamientos sobre los desacuerdos y dudas respecto a la veracidad de algunos de los datos manejados por la historia, así como sus observaciones con relación a las contradicciones y coincidencias entre las diferentes versiones de la historia. El narrador convencional es desplazado por el propio autor, quien se constituye en el sujeto de la enunciación.

En el subcapítulo "De Miramar a México", el narrador, en un estilo indirecto libre, refiere las conversaciones entre Maximiliano y su comitiva durante el viaje. Se instala dentro y fuera de la conciencia de Maximiliano: "pensaba", "imaginaba", "preguntaba", "escribía", etc. El narrador recrea ese episodio a partir de los textos históricos, de las memorias y de las cartas personales de los testigos presenciales. Hay un desplazamiento del narrador convencional hacia el autor, cuando el narrador "objetiviza" el discurso histórico:

La historia, con minúscula, lo cuenta así. O así dice la historia: que Maximiliano, durante toda la travesía, de Miramar a México, olvidó el dolor que le produjo

abandonar su castillo blanco a orillas del Adriático, su dorada cuna austriaca [...] (261).

Del Paso establece una distancia con respecto al discurso oficial de la historia, marcada no solamente con el calificativo "con minúscula", sino también, delimitando y mencionando la fuente de donde provienen los hechos narrados. Esta delimitación cumple el doble propósito de, por una parte definir la actitud del autor respecto al discurso oficial, y por otra, la de avalar históricamente aquellos hechos que por su carácter truculento y grotesco trascienden hacia lo inverosímil.

Y dice la historia también que en el camino a Córdoba, el coche en el que viajaba el Señor Joaquín Velázquez de León se volteó entre la Cañada y el Palmar, y Don Joaquín y otros cinco caballeros tuvieron que salir por la ventana, y que por si fuera poco, se rompió una rueda del carruaje imperial y Maximiliano y Carlota debieron continuar su viaje a bordo de una diligencia de la República [...] (261).

Entre los materiales primarios que Del Paso utiliza para su reelaboración literaria, además de los textos históricos, las memorias y las cartas, figuran también las caricaturas políticas publicadas en los periódicos de la época. En el caso concreto de una caricatura alusiva a Maximiliano, el narrador actualiza la imagen representada, así como el texto que la acompaña, mediante la aproximación del personaje con voces anónimas, vinculadas directamente con la cultura popular. El narrador no solamente establece una relación dialógica entre la imagen del personaje y su entorno, representado en las voces anónimas, sino que también se apropia de la palabra ajena en los juicios que, desde su perspectiva de narrador, emite con respecto a la forma de gobernar de los Emperadores:

En otra [caricatura], Maximiliano salía de un huevo y el pie de la caricatura rezaba: "Nos salió güero". Le explicaron a Maximiliano que "güero" quería decir varias cosas en México: un huevo "huero", o "güero", era el que no estaba fecundado por el macho, y un hombre "güero" era un hombre rubio como él. Por último la expresión "salió güero" se le aplicaba a un asunto o proyecto cuando se malograba (288).

Y he aquí el juicio directo del narrador, apropiándose de la palabra ajena:

De todos modos, cuando Carlota se quedaba como Regente en México, era cuando se hacían las cosas, cuando de verdad México tenía un Gobernante que sabía tomar decisiones. Carlota, aunque un tanto pura, no había salido güera (288).

Apoyado en la información que obtiene de las cartas personales de Maximiliano, Del Paso recrea las imágenes positivas y entusiastas que Maximiliano comunicaba a su familia y amigos acerca de su imperio. El narrador desenmascara el mundo idílico de Maximiliano con la mención de la información que ocultaba respecto a los problemas políticos y de su estado de salud. En el capítulo XIV, "Un Emperador sin Imperio", desde diferentes perspectivas, Del Paso desmistifica el discurso de Maximiliano.

Del Paso utiliza algunas de las cláusulas del *Ceremonial de la Corte*, cuya autoría es atribuida a Maximiliano. Estas cláusulas se alternan con el relato de un narrador en tercera persona, que refiere parte de lo que "hablaron, murmuraron, criticaron y despoticaron" (395) los miembros de la corte, acerca de la ceremonia del lavado de los pies del Jueves Santo.

En el "Ceremonial de la Corte" se describe detalladamente el protocolo a seguir durante la ceremonia, en un estilo solemne, rígido y puntual, muy cercano a la descripción de la escenografía y al reparto de papeles de las actuaciones propios del libreto de una obra de teatro.

El Ceremonial de la Corte por sí mismo constituye un material útil para la estructuración de la imagen tanto de Maximiliano, como de la naciente corte imperial mexicana. Al respecto, Fernando del Paso, señala: "me pareció tan rico en absurdos, en cursilerías y en imaginaciones, que decidí utilizarlo" (Martín Solares, *op. cit.*, p.36). En este sentido, el Ceremonial cumple la función de encumbrar y elevar las imágenes que posteriormente se someterán a un desenmascaramiento y degradación.

En contraposición al "Ceremonial", se presenta la crónica de un narrador muy cercano a los personajes de la corte. La voz del narrador es una voz múltiple, que incorpora las voces de los que participan en los diferentes círculos de conversación. Los cambios de interlocutor solamente están señalados por el narrador, con las expresiones: *dijo*, *acotó*, etc. No existe ninguna marca gráfica que delimite la voz del narrador y las voces de los personajes. El discurso del narrador reproduce una serie de características propias del discurso oral colectivo, tales como la fluidez del discurso que se representa en los extensos párrafos, que nada los interrumpe, ni las cláusulas intercaladas del Ceremonial de la Corte. A manera de ejemplo, uno de los párrafos tiene 128 renglones, en el que no aparece ningún punto, únicamente comas, punto y comas, signos de interrogación y uno de admiración. Otra marca de la oralidad es el cambio desordenado, tanto de hablante como de tema. Esta diversidad de voces conforma una sola voz colectiva: la del chisme de la corte.

Los dueños de estas voces son los conservadores advenedizos que pretenden integrarse a la corte. Es gente sin ninguna tradición con respecto a la cultura oficial, que súbitamente se quiere incorporar al mundo de la metrópoli, apropiándose de las formas de la "cultura universal" para adaptarlas en la construcción de su nuevo mundo:

[...] y un oficial de Ordenes también de levita azul pero sin adornos en el cuello pareció que iba a decir algo, pero se arrepintió: las mejor vestidas, como siempre, en la fiesta de Mariquita, la Condesa del Valle, las Mier y Terán y la Lizardí que tan bella se vela con ese bandó de perlas en la frente que le enmarcaba la cara, aunque si las tropas francesa evacuaron China y sólo dejaron allí a la marina, [aquí se intercalan tres cláusulas del Ceremonial] no veo por qué en México no se pueda hacer lo mismo, lo que sucede es que sí, ahora seguiremos yendo todos al teatro y a la ópera, a la zarzuela, ¿ya fueron a ver "La isla de San Balandrán?" o a una corrida de toros de Atenco en la Plaza del Paseo Nuevo, pero con divertirse no se arreglará nada en este país de desidiosos y corruptos, lo que es a mí no me parece tan guapo el Emperador como dicen y menos como me decían que era, dijo la Señora M [...] y es que el Emperador como está calvo tiene que hacerse la raya en la nuca para echarse el pelo sobre la frente, sí, pero es muy alto, dijo la Condesa de Courcy que a veces acompañaba a la Emperatriz al santuario de *Notre Dame de Guadalupe* [...] (369-370).

En la cita anterior, representativa de las conversaciones, así como de las "conversiones y diversiones" de la corte imperial, los tonos y matices que se perciben generan una significación más allá de la estrictamente referencial. Entre el relato de las *conversaciones* y *el ceremonial de la corte*, se establece una relación dialógica en la que ambos discursos son iluminados recíprocamente y cada uno adquiere su significación con relación al otro.

El Ceremonial se desmisticifica al entrar en relación con los sujetos de su actualización, cuyas características, en cuanto a sus personalidades, entran en contradicción con la "pompa y circunstancia" definidas por el protocolo imperial.

Por otra parte, el desenmascaramiento de la gente de la corte se logra no solamente por el carácter bivocal y las estilizaciones paródicas del discurso del narrador, sino también por la relación que se establece con las cláusulas del Ceremonial incluidas en la novela, en tanto que no sólo define, sino que refuerza el contraste entre el mundo de la apariencia y la realidad planteada.

50.

Concluidas estas ceremonias los Emperadores bajarán del estrado, y acompañados del Gran Séquito regresarán a sus habitaciones, observándose en esta circunstancia el mismo ceremonial (377).

Del Paso concluye el subcapítulo "Crónicas de la Corte", con un monólogo (dialogado) del médico de Maximiliano. El Emperador es sometido a un interrogatorio y auscultación clínicos, cuyas respuestas las va apuntando el mismo médico. Maximiliano, en actitud totalmente pasiva, es humillado tanto verbal, como físicamente, al ser interrogado acerca de sus padecimientos digestivos, y con la descripción detallada del tacto rectal y lavado intestinal que el médico le practica.

Después del encumbramiento que representa el Ceremonial de la Corte, que es una exaltación del culto rendido a los Emperadores, al lujo y a los

dispendios de la corte, Maximiliano es destronado, y su imagen es degradada mediante un sistema de imágenes escatológicas, que remiten a una representación carnavalesca.

Descanse un momento Su Majestad, y dígame: ¿moco? ¿Ha observado Su Majestad algo de moco en sus disenterías anteriores? ¿En Cuernavaca? No. ¿Y en Orizaba? Tampoco (380).

[...] ¿escucha Su Majestad? Es lo que llamamos tímpanismo: el vientre está distendido y doloroso por exceso de gases. Nada de frijoles, Su Majestad. Inspire. Expire. ¿Expulsión de aire por la boca? ¿Eructa Su Majestad con frecuencia? ¿Sí? Del pulque hablaremos después, pero deberá tomarlo sin champaña [...] ¿Cólico? ¿Dijo Su Majestad cólico? En efecto, puedo escuchar el camino del cólico hipogástrico que padece Su Majestad en estos momentos y que sube a lo largo del colon acompañado por borborismos y meteorismo. ¿Gases, Su Majestad? ¿Gases por la vía rectal? ¿Muy abundantes? ¿Sí? Y nada de agua de tamarindo o de sandía, so pena de nuevas diarreas, Su Majestad, o alimentos irritantes como el mole. ¿Algún trastorno urogenital, Su Majestad? [...] Ahora me permitiré examinar el pasaje rectal de Su Majestad. Inspire. Inspire profundo su Majestad, y así el examen será más tolerable [...] El recto de su Majestad no presenta ninguna tumoración. Inspire Su Majestad. Expire. Voy a retirar el dedo del recto de Su Majestad. Inspire profundamente. Así. Aaaasí. Ahora vamos a aplicar una pomada para asear la región (379-381).

¿Está seguro Su Majestad el Emperador? Si Su Majestad considera que no ha terminado, volveré a retirarme y se servirá llamarme cuando así lo desee. ¿No? Bien. Examinaremos entonces la deposición de Su Majestad. Ajá. Creo que podríamos descartar también una diarrea catarral [...] Y ahora sírvase Su Majestad acostarse, dándome la espalda. Si estas lavativas han surtido buenos resultados tras cada evacuación, no hay razón para suspenderlas [...] No hace falta ahora doblar tanto las piernas. Voy a introducir la cánula. Inspire Su Majestad. Profundo. Así, aaaasí. Saber si es verdad por ejemplo que la flor del corazón que llaman yoloxóchitl es un remedio contra la esterilidad, ahora va a comenzar a pasar el líquido, inspire Su Majestad [...] Y Ahora, Su Majestad, voy a retirar la cánula: inspire Su Majestad, así, aaasí. Y ahora le voy a pedir a Su Majestad que contraiga los músculos glúteos y domine el deseo de evacuar para dar tiempo a que el intestino absorba las yemas de huevo y el láudano surta efecto [...] ¿Se siente bien Su Majestad? (383-384).

Otra de las significaciones que se establece en esta imagen degradada del Emperador es la relacionada con su supuesta impotencia sexual. El médico, en el momento de introducirle la cánula, menciona la existencia de un remedio contra la esterilidad, e inmediatamente después le dice que los líquidos comenzarán a pasar y que "inspire Su Majestad". Es evidente la

alusión al acto sexual. La actitud pasiva-receptora de Maximiliano puede considerarse como la expresión de uno de los rasgos de su imagen degradada: la debilidad.

En los últimos cuatro capítulos alternos a los monólogos, Del Paso dedica una sección de las tres que integran cada capítulo (XVI.3, XVII.1, XX.2 y XXII.2), a la reflexión en torno a la historiografía. Es en estos capítulos en los que el proceso de relectura de la historia desarrollado a lo largo de la novela, dentro de una dimensión literaria, se orienta hacia la crítica y la autocrítica, con lo cual se aproxima más al ensayo. Este aspecto, analizado por Michael Rössner, constituye el fundamento de una de las cuatro tesis que plantea en el trabajo comentado en el tercer capítulo de esta tesis. El profesor Rössner escribe lo siguiente:

[...] tanto en el estilo como en la argumentación se parecen más a un libro de historia que a una novela: se discute la opinión de otros historiadores, se citan fuentes históricas de varia índole, se confiesa francamente que algunos detalles de la historia no se han podido averiguar hasta la fecha. Al final, Fernando del Paso llega incluso a discutir otras elaboraciones literarias de la historia de Maximiliano e inserta así un texto que normalmente suele encontrarse en el prólogo: una declaración metaliteraria sobre las intenciones y las posibilidades de la propia tarea (Michael Rössner, *op.cit.*, p. 2).

Lo anterior, dicho en términos de Bajtín, está relacionado directamente con la dialogación interna de la palabra novelesca, en su triple orientación: con relación al sujeto, la autorreflexividad del discurso; hacia el objeto (el mundo representado) y hacia la palabra ajena (discurso histórico y discurso literario). En este contexto de reflexión, creado por Del Paso, son claras sus intenciones de involucrar directamente al lector en la dialogación interna del discurso novelesco, mediante el recurso compositivo de incorporar esta dimensión en el objeto de la representación.

En los cuatro capítulos antes mencionados, el narrador convencional es desplazado por la palabra directa del autor, quien hace una reflexión objetiva sobre las diversas versiones históricas relacionadas con el final trágico de los

Emperadores: la muerte de Maximiliano y la locura de Carlota. Del Paso desconstruye el discurso histórico mediante la yuxtaposición, y en ocasiones la confrontación, de los discursos ajenos.

Con respecto a este punto, Bruce Novoa en su ensayo "*Noticias del Imperio: la historia apasionada*", analiza con profundidad algunos de los planteamientos del autor con relación a las intenciones ideológicas que subyacen en el discurso histórico, y la manera como Del Paso dialogiza el discurso histórico mediante la utilización de recursos estilístico-composicionales.

En el subcapítulo "Un pericolo di vita", Del Paso analiza cierta inconsistencia lógica de los textos de algunos historiadores con respecto a las causas de la locura de Carlota, manejando fechas y sucesos. Del Paso define su distancia, y objetiva las diversas versiones que, generalmente van precedidas por expresiones tales como: "Algunos autores, como" [...]; "otros aseguran", "Corti cuenta que" [...], etc. Las versiones yuxtapuestas o interferidas se desenmascaran recíprocamente como ideológicas, y se descubren los intereses, más que personales de los historiadores, de carácter propagandístico.

Del Paso refiere los acontecimientos previos a la toma de Querétaro, las batallas que se libraron entre las tropas republicanas e imperialistas, así como la difícil situación que se le presentaba a Maximiliano, quien en más de una ocasión estuvo a punto de abdicar y regresar a Europa. Del Paso se apoya en los materiales históricos tanto de historiadores, como de testigos presenciales. Construye un relato puntual, con nombres, lugares, sucesos y fechas, siguiendo un modelo cercano a la crónica histórica. No obstante, Del Paso es incapaz de renunciar al "chascarrillo" literario, cuando se refiere a una de las imágenes de Maximiliano:

"¡Qué hermoso y lleno de majestad era aquel noble descendiente de los Césares y los germanos!" dice, o más bien exclama Alberto Hans en su libro *Querétaro: Memorias de un Oficial del Emperador Maximiliano*. Y posiblemente, Hans tenía razón y Maximiliano, quien se encargó del comando supremo del ejército y se vistió de general mexicano, debió haberse visto, con su larga barba rubia partida

en dos, su sombrero de fieltro blanco, al cuello el gran cordón del Aguila Mexicana, y caballero en su fogoso caballo Orispelo, como otro conquistador del Vellocoino de Oro. O como el Quijote del Nuevo Mundo. Y de paso, y para hacer de su secretario Blasio un Sancho Panza, camino a Querétaro le pidió que se bajara del caballo: "Los secretarios son hombres de pluma y no de espada", le dijo, y le ordenó que montara en una mula tranquila ya que así, además, mientras fueran al pasitrote, podría dictarle unas notas, cosa que hizo en efecto y Blasio tuvo que tomarlas echando mano -probablemente- de su lápiz-tinta (506).

El desplazamiento del narrador convencional por la palabra directa del autor queda ejemplificado en el subcapítulo XX.1 "El compadre traidor y la princesa arrodillada". Es el autor quien analiza directamente las diferentes maneras de manejar las traiciones por parte de los historiadores. Un hecho puede ser considerado como traición para unos, y para otros, no, como sería el caso de Márquez, a quien se le ha considerado traidor por no haber regresado con su ejército a Querétaro para reforzar a las tropas de Maximiliano. Sin embargo, otros historiadores no consideran este hecho como una traición. La derrota que sufrió Márquez al tratar de impedir el avance de las fuerzas republicanas a la capital, fue lo que le impidió regresar a Querétaro. A partir de este ejemplo, y de otros más en el mismo sentido, Del Paso evidencia la orientación intencional, de interpretación y valoración concretas, del discurso histórico. Realiza el análisis confrontando los diferentes testimonios y versiones de los historiadores. A partir de las discrepancias, Del Paso demuestra que la historia puede convertirse en un instrumento propagandístico al servicio de intereses políticos.

Un segundo ejemplo en este sentido es el caso del Coronel Miguel López, cuyo papel en la historia merece un tratamiento directo por Del Paso en buena parte del subcapítulo referido.

Del Paso critica también el que los historiadores hagan juicios personales sin compartir con el lector los posibles desacuerdos o incongruencias de los materiales primarios de la historia:

Ante la imposibilidad de llegar a una conclusión, podría esperarse que los autores que se ocuparon del melodrama de Querétaro muchos años después: treinta o cincuenta, o hasta un siglo más tarde, informaran al lector sobre todas las dudas y las polémicas. Pero lo curioso es que no siempre sucede así. Corti lo insinúa, pero a pesar de calificar de 'magistral' la obra de Emile Ollivier, no está de acuerdo en lo que dice sobre López y, si bien en su bibliografía incluye los libros de Iglesias, no se refiere a ellos en el cuerpo del texto (561).

De la misma manera, descubre la tendencia de los historiadores a establecer un solo juicio sobre los acontecimientos históricos. Como dice Del Paso, para algunos resulta "más cómodo y quizá incluso más romántico tener un traidor. Y si el traidor fue mexicano, mejor aún -cómodo lo fue, desde entonces, para el propio Luis Napoleón, quien en su carta de pésame a Francisco José [...], se mostraba 'inconsolable' por aquél que había luchado, solo, contra 'un partido que ha vencido únicamente por la traición'"(561).

Del Paso pone en evidencia la falsedad y la manipulación de los contenidos históricos por parte de algunos "autores energúmenos que manifiestan un odio visceral contra todos los mexicanos" (562). Cita el ejemplo de un historiador que inventa palabras que Maximiliano nunca dijo y acontecimientos que no ocurrieron durante su fusilamiento.

Con respecto al carácter profanador que le han querido imprimir algunos historiadores europeos a la conducta del público mexicano, que comía mientras se realizaba el juicio de Maximiliano, Del Paso cita casos similares, documentados en la historia de Francia:

[...] en la época del terror, las mujeres que tejían y comían mientras a unos cuantos metros de ellas rodaban en el patíbulo las cabezas de los condenados por la revolución. Entrar en detalles: Harding dice que los asistentes al juicio de Maximiliano estaban comiendo chirimoyas y piñones, resulta superfluo: lo mismo daba si eran naranjas o castañas asadas lo que comían las mujeres francesas [...] (570)

Por otra parte, Del Paso se refiere también a la ficcionalización en la que, en ocasiones, incurre el discurso histórico en la recreación de los acontecimientos:

Maximiliano volvió a entregarle a Basch su anillo nupcial y también un escapulario que sacó del bolsillo del chaleco pidiéndole que lo llevara a su madre. En otras crónicas, sin embargo, se dice que el escapulario que llevó Basch a Viena estaba atravesado por una de las balas disparadas en el Cerro de las Campanas y, si fue así, Maximiliano por supuesto nunca se lo dio a Basch y fue éste, en todo caso, el que lo recogió del cadáver. Sea como fuere, el caso es que el Doctor Basch llevó a Miramar y Austria una serie de objetos que le encomendó el Emperador, y según se afirma entre ellos estaba, con o sin agujeros de bala, el escapulario destinado a su madre, y el anillo (573).

Con esta contraposición de versiones, Del Paso, con una clara intención paródica, descubre también la tendencia de algunos cronistas a imprimir un sentido melodramático a la representación de los hechos. El discurso histórico no solamente se sustenta en una selección y organización arbitraria de los materiales, sino que también, en ocasiones, utiliza elementos composicionales que tradicionalmente pertenecen a otros géneros discursivos, tales como la leyenda o el corrido popular.

Entre los hechos que merecieron, por su carácter increíble, la atención del autor, se encuentra el relacionado con los ojos negros de pasta, pertenecientes a la imagen de Santa Ursula, que le colocaron al cadáver de Maximiliano. "Los ojos negros de Santa Ursula" es el título del subcapítulo que refiere, con lujo de detalles, el fusilamiento de Maximiliano y el posterior embalsamamiento de su cadáver. No obstante el predominio del discurso histórico-expositivo, Del Paso intercala algunas imágenes literarias, cuyo propósito no solamente es el de "literaturizar" la historia, sino también el de establecer un vínculo entre la realidad histórica representada y las recreaciones literarias que aparecen en otras instancias narrativas de la novela: los monólogos, el delirio de Benito Juárez y el "Corrido del tiro de gracia". La alusión a este hecho aparece representado en los monólogos de Carlota, en donde trasciende su dimensión referencial para alcanzar un sentido simbólico, a partir del cual se genera un

sistema de imágenes asociadas a la muerte del idealismo con el que Maximiliano veía al mundo.

El subcapítulo se inicia con la interrelación de dos tipos de discurso, en el que un enunciado literario abre el espacio para la desconstrucción histórica de este episodio en el que ocurrieron hechos tan grotescos y truculentos, que en otro contexto, incluyendo el literario, rebasan los límites de lo verosímil. De ahí, más que el interés, la necesidad de Del Paso de avalar con el documento histórico los hechos recreados en los relatos de ficción.

Los ojos negros de Santa Ursula, o en otras palabras los ojos de pasta o vidrio que fueron arrancados a una imagen de tamaño natural de una Santa Ursula del Hospital de Querétaro para colocarlos en las órbitas vacías del cadáver recién embalsamado de Fernando Maximiliano, forman parte de ese cúmulo de anécdotas y sucedidos, grotescos algunos, increíbles otros y muchos de ellos truculentos, que le otorgaron una magnitud aún más melodramática a la tragedia de Querétaro (584).

Otro de los propósitos de Del Paso en este subcapítulo es el de la desmistificación de la muerte de Maximiliano, mediante el empleo de un sistema de imágenes degradantes pertenecientes al realismo grotesco, vinculadas con el rebajamiento de lo elevado hacia lo inferior, material y corporal:

Nunca se supo que pasó con los ojos azules, los verdaderos de Maximiliano, pero en lo que se refiere al destino de sus vísceras y entre ellas los intestinos y el estómago con el vino, el pollo -o la carne- y el pan a medio digerir, según Montgomery Hyde fueron a parar a la cloaca mezclados con tanino y hiel (590).

En este ejemplo se relacionan elementos que corresponden a campos semánticos opuestos: los ojos azules, y los intestinos -ocupados todavía por lo que hubiera sido el excremento-. Se trata, primero de una elevación hacia lo sublime representada por los "ojos azules", para después descender hacia la parte inferior del cuerpo. Esta representación de la desmistificación de la imagen de Maximiliano, la ubica en una dimensión humana, al vincularla con

las necesidades fisiológicas de cuerpo, además de plantear una relación, más que con la muerte, con la descomposición.

Del Paso también representa una degradación carnavalesca en la descripción detallada del desmembramiento del cuerpo de Maximiliano:

[...] y por un orificio que hicieron en el cráneo del Archiduque, introdujeron los pedazos, de diversos tamaños, en los cuales había sido cortado el cerebro, así como el cerebelo, la protuberancia y una sección oblonga. De la misma manera, los médicos colocaron en el abdomen y en el tórax el corazón, los pulmones, el esófago, la aorta torácica, el hígado, el estómago, los intestino, el bazo y los riñones (591).

Esta imagen corresponde a la representación del cuerpo grotesco, definida por Bajtín en la caracterización del realismo grotesco, en la obra de Rabelais. Al respecto, Bajtín señala lo siguiente:

Así, la imagen grotesca muestra la fisonomía no solamente externa, sino también interna del cuerpo: sangre, entrañas, corazón y otros órganos (Bajtín, *cultura*, 286).

Sin embargo, la representación de la imagen grotesca del cuerpo de Maximiliano no plantea una relación con el exterior como las imágenes rabelesianas, en las que el cuerpo abierto se vincula con el mundo a través de sus orificios y excrecencias, así como los miembros separados del cuerpo. Los miembros del cuerpo de Maximiliano vuelven a su lugar, con lo cual, a través de la imagen del cuerpo reconstruido, se genera una imagen cerrada, perfecta, que cancela su posible vinculación con el exterior.

"Los ojos negros de Santa Ursula" constituyen uno de los símbolos mediante el cual la imagen de Maximiliano se vincula con el mundo representado. Es utilizado por el autor para desmistificar las imágenes, construidas tanto por la historia como por la literatura:

Como en las fotografías que el gobierno mexicano permitió que se tomaran del cadáver del Archiduque se le muestra con los ojos abiertos, es de suponerse que también esa noche los tenía. Es decir, tenía abiertos no sus ojos, sino los ojos negros de Santa Ursula (592).

Uno de los aspectos relevantes en torno a la reflexión historiográfica, es el que se refiere a la relación que existe entre la historia y la ficción. A partir de las versiones históricas del proceso de la locura de Carlota, el autor realiza una desconstrucción de la ficción de los relatos que recrean ese episodio. De esta manera, *Del Paso* establece una relación entre la ficción-imaginación de los monólogos de Carlota con los hechos consignados por la historia:

Cuentan también algunos biógrafos de la Emperatriz que ésta se las arregló para conseguir un maniquí de tamaño natural, al que vistió con las ropas de Maximiliano y con el cual hablaba durante horas enteras. Y dicen que cada primero de mes, Carlota bajaba al estanque de Bouchout y se subía a la barcaza. Algunos autores afirman que, cada vez que la loca repetía esa extraña ceremonia, decía en voz alta "Hoy nos vamos para México" (600).

El subcapítulo cierra el espacio de la exposición y reflexión histórica con una imagen literaria, cuyo carácter simbólico trasciende la muerte del Emperador, y se vincula con la locura y soledad de Carlota:

Pero el Señor no se apiadó de Carlota sino hasta sesenta años después de que Maximiliano comenzara a ver el mundo con los ojos negros de Santa Ursula (600).

A manera de síntesis, *Del Paso* propone una poética en la que las diferentes representaciones históricas y literarias constituyen el objeto de representación de la novela, incluyendo la propia reelaboración literaria del autor. La representación carece de un sentido unívoco. Sólo es comprensible a través de la triple orientación de la palabra novelesca, que permite la separación entre el objeto representado y el lenguaje que lo representa, en una relación dialógica entre el sujeto y el objeto de la enunciación, y la palabra ajena a quien se dirige.

La interacción de las diversas voces enunciativas se realiza en los diferentes niveles de la estructura de la novela, en la que existe una unidad compositiva orientada a las distintas maneras de problematizar el objeto de la representación. Así, la relación que se establece entre los monólogos de Carlota y los capítulos alternos, más que corresponder a una estética de paralelismo, establece un sistema de interconexiones semánticas entre las perspectivas y los lenguajes representados. Del Paso, entre ambas instancias narrativas, establece un juego entre la reconstrucción literaria de la historia y la desconstrucción histórica de la ficción. Las imágenes creadas, tanto de personajes como de acontecimientos, constituyen un sistema abierto de interconexiones desde el punto de vista semántico, permitiendo la posibilidad de reflexionar y cuestionar la historiografía oficial.

En las páginas anteriores se ha hecho referencia, en repetidas ocasiones, a la transfiguración del narrador convencional para ceder su sitio a la figura del autor. Este fenómeno, la necesidad del autor de reafirmar de manera explícita ideas y posturas personales dentro del contexto de una novela, ha sido caracterizado por Milan Kundera como "ensayo novelesco". Pareciera como si el mismo Del Paso hubiera afirmado:

-Es cierto. Me gusta de vez en cuando intervenir directamente, como autor, como yo mismo. En este caso, todo depende del tono. Desde la primera palabra mi reflexión tiene un tono lúdico, irónico, provocador, experimental o interrogativo [...](Milan Kundera, *El arte de la novela*, p.79)

En un contexto más amplio, Paul Ricoeur* se refiere al problema que supone la confrontación entre el mundo del texto y el mundo del lector, en el que se plantea el tránsito de la configuración a la refiguración, y que está directamente relacionado no solamente con una retórica de la escritura, sino también, con una retórica de la lectura. Al respecto señala que "del autor es de quien parte la estrategia de persuasión" (p.93). En este sentido, el efecto de

*Paul Ricoeur, "Mundo del texto y mundo del lector" en *Historia y Literatura*. Prol. y comp. de Françoise Perus. México. Instituto Mora, 1994 (en prensa)

verosimilitud creado a través del narrador de la ficción constituye uno de los aspectos determinantes de la estrategia de persuasión. Ricoeur, apoyado en los planteamientos de Wayne Booth sobre la manera de como el narrador se relaciona tanto con la obra como con el lector, reconoce dos tipos de narradores: el confiable y el no confiable. Booth, citado por Ricoeur, define al narrador confiable en los siguientes términos: "He llamado digno de confianza (reliable) a un narrador que habla o actúa de acuerdo con las normas de la obra"(p. 101). En oposición a este tipo de narrador, Ricoeur, en el contexto de la novela moderna, le concede una mayor importancia al narrador indigno de confianza:

El caso del narrador ~~no digno de confianza~~ es particularmente interesante desde el punto de vista de la invitación a la libertad y a la responsabilidad del lector. (p.102)

El narrador no confiable daría origen a una nueva función de la literatura:

La función más corrosiva de la literatura tal vez sea la de contribuir a hacer surgir un lector de nuevo género, un lector que también ~~sospecha~~, porque la lectura deja de ser un viaje confiado hecho en compañía de un narrador digno de confianza para convertirse en una lucha con el autor implicado, una pugna que lo conduce a sí mismo.(p.106)

En el contexto de *Noticias del Imperio*, el "ensayo novelesco" cierra el círculo narrador-autor implicado-autor. Así como, también abre un espacio para la reflexión acerca de las estrategias de persuasión, tanto de la escritura, como de la lectura, utilizadas en la reconstrucción y recreación de la historia, en los discursos ajenos y en el discurso propio. En la crítica y en la autocrítica realizadas por este autor-ensayista se puede percibir el claro propósito de buscar establecer un pacto entre un lector suspicaz y un autor-narrador *indigno de confianza* que, como bien señalara Rössner, se propone "desorientar y al mismo tiempo estimular la reacción del lector" (ref. 84, p.74).

V.2.2 Los relatos ficcionales: Historias en la historia

Si bien es cierto que las formas discursivas tratadas con anterioridad constituyen la parte medular de los capítulos históricos, no se puede omitir el comentario sobre algunas otras formas que, empleadas en ocasiones con una intencionalidad claramente perceptible, permiten que "voces más concretas [...] contaran desde diversos puntos de vista las historias" (Marco Antonio Campos, *op. cit.*, p. 45). Por otra parte, es importante resaltar el realismo que la ficcionalización de situaciones y diálogos, a partir de documentos históricos, aporta a la novela. Un ejemplo, en este sentido, es el tratamiento dado por Del Paso a algunos personajes de la novela.

La primera presentación de la pareja imperial ocurre en el contexto de una clase de español, dada por un profesor, que sugiere la presencia del mismo autor. El diálogo es introducido por un narrador convencional, que describe el Castillo de Miramar y el interior del Salón donde se encuentran Maximiliano, Carlota y el profesor de español. La escena se desarrolla en torno a las prácticas del idioma español, que son utilizadas por el autor para proyectar diferentes aspectos relacionados con las imágenes de los personajes en relación con su futuro imperio.

El profesor se constituye en el informante de los futuros emperadores sobre los asuntos que les interesa conocer acerca de la realidad mexicana. En algunas de las imágenes utilizadas por el profesor para enseñarles las conjugaciones verbales, se perciben las intenciones paródicas del autor en las representaciones del mundo idílico concebido, tanto por los Emperadores, como por los europeos del siglo XIX. La representación de la función metalingüística del lenguaje trasciende no solamente al terreno referencial, sino al literario.

El autor consigue introducirse en la representación y plantea, mediante el juego verbal, enunciados que bien podría ser parte de una reflexión externa respecto al objeto de la representación de la novela:

Y ahora, regresemos a nuestro verbo. Yo podría poner otros ejemplos. Yo podría imaginarme a doña Carlota que va al mercado a comprar chirimoyas, mangos y zapotes, que son algunas de las frutas más succulentas y deliciosas que encontrarán en México, ah?, y otras más que seguramente Don Maximiliano tuvo ocasión de probar en su viaje al Brasil, pero también podría imaginarme a Sus Majestades hostilizados por la Iglesia mexicana y los ultramontanos, o sufriendo en sus viajes por los malos, malísimos caminos que hay en México... (98).

El autor trata de introducirse en un diálogo con los Emperadores y actualiza su punto de vista en el contexto histórico de la representación, asumiendo una actitud a favor de una monarquía liberal, que le permite descalificar el tipo de monarquía propuesta por los conservadores:

Yo, Su Alteza, soy monárquico, ah? Pienso que la monarquía es lo único que puede salvar a mi país del caos. Pero la clase de monarquía que deseo para México es muy distinta de la que quieren y esperan otros emigrados, ah? Como Don José Gutiérrez Estrada y Don José Manuel Hidalgo. Aunque en realidad yo no soy un exilado. Soy sólo un hombre de ciencia que ha vivido en Europa para completar su educación (99).

La presencia de Fernando del Paso se manifiesta en la autocalificación "Soy sólo un hombre de ciencia", que junto con el enunciado "Yo soy un hombre de letras", del subcapítulo XII.2, podrían considerarse como parte de la condición real del autor.

La única instancia en que Maximiliano aparece como narrador es en el subcapítulo XVI.1: "Camino del paraíso y del olvido". Maximiliano relata su discurso monologado y monológico, en el que refiere la enunciación de los diferentes textos que le dicta a su secretario Blasio durante uno de los viajes de México a Cuernavaca.

El objeto de la narración es el propio discurso de Maximiliano en el que dicta, comenta, y pontifica sobre lo que tiene que aclarar, reclamar o exigir, ya sea por escrito u oralmente, acerca de los asuntos relacionados con el imperio y con su imagen de Emperador. El discurso, asociado al acto de la escritura, o mejor dicho al acto del dictado, constituye la expresión monológica de

imágenes cerradas, acabadas. La idea de la permanencia se expresa mediante la constante repetición del enunciado "Apunta, apunta Blasio". Además, de que la tinta morada no solamente escribía sobre el papel, sino también sobre Blasio, quien constantemente tenía que humedecer la punta del lápiz, y su boca, sus manos y ropa quedaban manchadas con la tinta de las palabras del Emperador.

"A Herfeld que haga una campaña de prensa en Viena para desmentir: uno que el Emperador de México se ha vuelto masón, ¡masón yo, Blasio, qué ridiculez!, y dos: desmentir que estaría dispuesto a aceptar que México se transforme de nuevo en República, con tal que yo sea presidente, ¡presidente yo, Blasio, qué desperdicio!" (429).

En el discurso de Maximiliano se reconoce la palabra autoritaria del que dicta, sentencia, condena y que pretende influir e imponer sus opiniones en las conciencias ajenas. El personaje, como sujeto de la enunciación, autorreflexiona y define el tono y los acentos en los que tiene que expresar su discurso, con relación al destinatario.

El carácter monológico del discurso de Maximiliano se manifiesta tanto en la enunciación como en el objeto de la narración. La enunciación, no obstante la presencia de Blasio, se expresa en un monólogo. Blasio además de escribir, también escucha, y, sin embargo, su participación como interlocutor es mínima, solamente habla una vez. No obstante, la imagen de Blasio sí se incorpora en la conciencia de Maximiliano. Le sirve como elemento delimitador de lo público y de lo privado de su enunciación.

Y esto sí *no* debí decirselo a Blasio, porque un Príncipe necesita también de la discreción y saber a quién le puede decir una cosa y a quién no. (431)

El carácter autorreferencial es otro de los aspectos monológicos que Del Paso le confiere al discurso de Maximiliano. Algunas de las frases y la referencia a los veintisiete preceptos de conducta, escritos por Maximiliano, que se incorporan en su monólogo expresan la naturaleza conclusiva y estática de la palabra portadora de los "valores universales":

"No mentir nunca, no quejarse nunca porque es un signo de debilidad; *take it coolly*; oír a todos, confiar en pocos; no blasfemar ni decir obscenidades: dos horas de ejercicio diario; no bromear nunca con los subordinados aunque este precepto", le dije a Blasio, "no lo tomes muy al pie de la letra porque tú, mi buen, mi paciente Blasio, eres algo más que mi subordinado: eres mi amigo mexicano..." (427)

Por otra parte, Del Paso intensifica el carácter estático y cerrado de las imágenes del discurso de Maximiliano, al establecer la relación con las condiciones de tiempo y del lugar de la enunciación que aparecen con frecuencia en las descripciones del relato de Maximiliano:

Así le decía yo a Blasio cuando íbamos camino a Cuernavaca, y como el descenso al valle, en zigzag, es rápido, y de pronto comenzó a cambiar el clima, prescindía de la cobija (430).

Otro ejemplo de diálogo entre personajes históricos lo constituyen los subcapítulos "Así es, Señor Presidente" y "Es como una gelatina". Fernando del Paso representa un diálogo entre Benito Juárez y su secretario. No obstante la coincidencia entre estos diálogos y el diálogo "monologado" de Maximiliano, con respecto a la configuración de los personajes existen diferencias estilísticas y composicionales importantes. En los diálogos entre Benito Juárez y su secretario se da una relación progresiva con respecto a la interacción de las conciencias de los interlocutores. En el subcapítulo "Así es Señor Presidente", el diálogo aún es incipiente, la voz que predomina es la del Presidente Juárez, el secretario se limita a contestar las preguntas planteadas por Juárez acerca de su informe escrito sobre los antecedentes históricos de Maximiliano y Carlota. En el siguiente diálogo hay un cambio en la enunciación: Juárez y el secretario dialogan en condiciones de igualdad; sus voces se encuentran en el objeto de la enunciación, y se desplazan constantemente hacia la palabra del "otro". Sin embargo, el diálogo no es representativo de un diálogo de conciencias autónomas, en el que se perciba la polifonía en un debate de ideas. De esta forma el autor, mediante la construcción de situaciones narrativas similares, resuelve el problema de la imposibilidad de enfrentar y oponer de manera directa las figuras de Juárez y Maximiliano.

En el subcapítulo "Así es Señor Presidente" se percibe claramente la intención de Del Paso de motivar una relectura de la historia, a la vez que nos confronta con detalles de la vida personal de los personajes involucrados. Aquí se relatan los comentarios que Benito Juárez hace con su secretario con relación a un informe sobre las circunstancias familiares de Maximiliano y Carlota. Juárez va comentando el texto escrito por el secretario, cuestiona interpretaciones un tanto superficiales y fragmentadas del discurso oficial, y agrega algunos datos que le parecen trascendentes:

"Carlota... Carlota de Bélgica. No me cuenta usted mucho de ella, Señor Secretario..."

"Bueno, Don Benito. Me limité a los datos esenciales, que por lo demás me imagino que usted ya sabía" [...] (148).

El diálogo es aprovechado por el autor para lograr una serie de propósitos. Por una parte, el de la desmistificación de los personajes:

"pero si tú pasas un día a la historia, Benito Pablo, vas a ser un prócer a mula..." (148).

Y, también, el tratamiento dado al Rey Leopoldo de Bélgica:

"[...] (Leopoldo) está hecho un viejo. Me decían que no sólo se pinta las cejas sino que usa colorete y una peluca negra peinada al estilo antiguo..." (159).

La crítica de designaciones nobiliarias como la de *Archiduque*, a través de la parodia con la designación de *archipresidente*:

"¿Sabe usted? Al único que creo capaz de darse este título es a Santa Anna: "Su Alteza Serenísima Antonio López de Santa Anna, Archipresidente de México", dijo Don Benito sin alzar la vista del papel y continuó la lectura [...]" (153).

Por otra parte, el autor denuncia una serie de realidades políticas del momento histórico, la prepotencia imperialista alemana, las traiciones entre familias reales, y la discriminación racial, entre otras:

Pero lo que sucede es que todas esas cosas del color de la piel y de los ojos me enojan mucho, porque me convencen cada vez más de la arrogancia europea... de la hipocresía de todos esos países que se llaman cristianos, y discriminan por el color... ¿Se acuerda usted lo que dijo "*Le Monde Illustré*" de mí?: "El actual Presidente de México, Benito Juárez, no es ni mucho menos de la más limpia raza caucásica". Y eso lo dice un periódico que se llama a sí mismo "ilustrado" [...] (152).

La exclusión de realidades en el discurso histórico:

"No sabe usted de las cosas que me enteré, y que no puse en el resumen, porque también las consideré superfluas ..." (155)

El subcapítulo "Es como la gelatina" constituye una continuación del anterior. Aquí se percibe una mayor participación del secretario, en su calidad de interlocutor. A diferencia del diálogo anterior, ahora ha habido mayor proximidad. El secretario utiliza un tratamiento más coloquial: "Así es, Don Benito". El secretario se convierte en depositario de las ideas y sentimientos íntimos de Juárez. Sin embargo, no hay un intercambio equitativo entre los interlocutores, sigue prevaleciendo la voz de Juárez en los juicios y opiniones con respecto a la realidad histórica.

El objeto del discurso es la situación política del gobierno de Juárez y del Imperio de Maximiliano, así como las situaciones personales de Juárez y los personajes involucrados, su vida pública y privada. Se manifiesta una marcada confrontación entre las figuras de Juárez y Maximiliano. Juárez se autocalifica, en oposición al señalamiento de las virtudes de uno, y los defectos del otro:

"[...] Pues sí le contaba: me imaginé vestido de charro y llegué a la conclusión de que me vería ridículo por la simple razón de que no soy charro, ni hacendado, sino un funcionario civil. Más absurdo es que lo haga un austriaco, un Príncipe europeo, ¿no es cierto?" "Así es, Don Benito" (318).

El género epistolar aparece, como objeto de diálogo, en una serie de tres subcapítulos de *Noticias del Imperio*. En esta serie, "De la Correspondencia incompleta- entre dos hermanos" (101-110, 220-231 y 394-405) Del Paso,

desde dos perspectivas diferentes, discute sobre diversos temas relacionados con el momento histórico representado en la novela. El mismo título de los subcapítulos referidos a la correspondencia sugiere su carácter dialógico, de confrontación de ideas y puntos de vista sobre una misma realidad en la que se interrelacionan la historia de México y la historia de Francia. Es un diálogo *incompleto*, no terminado, en el que existe, a pesar de tratarse de una comunicación escrita, cierta influencia recíproca entre los participantes. No obstante las diferentes perspectivas, la de un soldado y la de un historiador, los discursos no manifiestan diferencias importantes desde el punto de vista estilístico. Ambos discursos coinciden en el estilo un tanto formal y cuidadoso en el manejo del lenguaje, propio de la expresión escrita. La confrontación se plantea prioritariamente en el terreno ideológico. Jean Pierre, el soldado, manifiesta su desacuerdo con el hermano, el historiador, quien critica y condena la intervención en México:

Me asombra y hasta me entusiasman la enjundia y la erudición de tus cartas, y a veces casi me convences de que esta intervención en México es injusta. Pero no: mientras más reflexiono, más se fortalece mi opinión [...] (395)

Es importante resaltar que este género es utilizado por Del Paso para enfatizar una característica cultural europea - no mexicana - de comunicación: la descripción de entornos y situaciones, su análisis y la exposición de opiniones personales vinculadas a vivencias que se desean compartir con parientes o amigos. En este sentido, el género epistolar y el uso del mismo constituyen toda una tradición de la cultura europea, difundida aun en capas sociales que, en el contexto mexicano, difícilmente utilizarían este recurso. Lo anterior ha sido objeto de la crítica (Alberto Paredes, *op. cit.*, p.2), pero manifiesta una vez más la intención de Del Paso de establecer un puente entre dos culturas ajenas, pero vinculadas por la historia.

El monólogo, como forma discursiva, es utilizado por Del Paso con el propósito de vincular la recreación de los diversos episodios de la historia a una vivencia personal, así como de introducir una mayor riqueza narrativa en

la estructura de los capítulos alternos. Lo encontramos por primera ocasión en el subcapítulo VI.3 "La ciudad y los pregones".

Es el monólogo de un limosnero ciego, que hace alusión a los pregones de la ciudad y a las canciones populares contra la Intervención. Es un relato cuya focalización se realiza desde los sentidos del tacto, del olfato y, principalmente, del oído: los ruidos y los pregones de la ciudad; la textura de las paredes, los olores y los aromas de la tinta, los perfumes, la comida, etc.

El relato del ciego es en primera persona y en tiempo presente. El objeto de la narración es la vida de ciudad, vinculada con los recuerdos de su pueblo, estableciendo comparaciones con respecto a las diferentes formas de vida, pero siempre desde su perspectiva individual. El relato del ciego se alterna con el de un narrador que se refiere al General Forey y a su vida en la ciudad, así como a sus reflexiones en torno a su regreso a Europa, las vicisitudes entre las autoridades del ejército francés, así como las relaciones políticas con los conservadores y la Iglesia. Este relato se aproxima más a la crónica histórica. En ambos discursos, Del Paso sitúa la enunciación en lugares representativos de la plaza pública de la ciudad: la Alameda Central, Buena Vista, Mixcalco, etc.

En los relatos se perciben también las lecturas de las crónicas de carácter costumbrista del México del siglo XIX. En forma reelaborada y estilizada son incorporadas al discurso del ciego, como ejemplo de expresión típica de la oralidad:

*Que aquí en la suidad [*sic*] no se puede caminar por las calles de las
*siete a las nueve de la mañana porque sacuden los tapetes
*desde los balcones y tiran los orines de las bacinillas [...](167).

En el subcapítulo XII.2 "Yo soy un hombre de letras" se percibe la voz del autor. Es el relato del "hombre de letras" que vaga por México, con su imprenta portátil, y "que es una metáfora de Fernando del Paso", dice el propio autor en

una entrevista (Campos, *op. cit.*, 45). Hace alusión a su vida personal: la pintura y las lecturas de juventud. Reconoce la fantasía, la imaginación:

Y aunque no fuera del todo cierto, pues para eso se inventó la fantasía y hay que ponerla, digo yo, al servicio de la causa, esa misma fantasía que yo traigo adentro desde que leí *"El Ingenioso Hidalgo"* y *"Las Mil y Una Noches"* (334).

Hace alusión a su oficio de publicista. Contacto con *Palinuro de México*:

Y como también se ve tengo facilidad para el dibujo, lo combiné con mi vocación por las letras y me puse a hacer anuncios y letreros (332).

Reflexiona sobre la importancia de la escritura, de su poder en la construcción de realidades:

Con esas veintiocho letras se fundan y se destruyen imperios y famas, me dijo [mi padre], con ellas se escriben cartas de amor perfumadas con pachulí y se redactan, con sangre ajena, condenas de muerte (330).

Se refiere al compromiso del escritor frente a la Historia, con mayúsculas, la historia a la que hace referencia Juárez: "[...] y es el fallo tremendo de la Historia. Ella nos juzgará" (261).

Con las letras se da vida a las causas y a los hombres, con ellas se les da muerte. Con ellas, acomodándolas unas veces en una forma y otras veces, en grupo de dos, de cinco o de veinte y luego poniéndolas en hilera, tú podrás ayudar, hijo, a escribir la Historia de nuestra Patria, así con mayúsculas [...] (330)

A partir de los datos históricos obtenidos de las crónicas escritas por los franceses, Del Paso recrea la derrota de Camarón en el subcapítulo VIII.2 "Camarón, camarón...". Se trata del relato de un espía que es testigo de los pormenores de la batalla del mismo nombre:

Porque yo nomás me quedé escondido entre unos malvones para ver qué pasaba y escribirlo en un mensaje para llevárselo a alguien, al que mejor me pagara. Yo no sé leer ni escribir, pero escribo en mi cabeza. La de cosas que allí tengo escritas, no las sabe nadie, a veces ni yo mismo. Y sé leer las piedras y los caminos, leo los montes y los helechos (214).

La configuración del personaje establece cierto contacto con la tradición de la narrativa rural que pretende otorgarle voz a los campesinos indígenas. El espía relata los hechos ya consumados, lo que le permite hacer interpretaciones y juicios sobre los acontecimientos. No obstante de ser observador, constantemente se involucra con los soldados republicanos y se incluye en el relato, mediante el empleo de la primera persona del plural. Trasciende el contexto de la narración y se proyecta hacia los receptores virtuales (lectores). El relato adquiere un carácter oral, al dirigirse al interlocutor, a través de enunciados apelativos dentro de la misma enunciación:

Nosotros, así como nos ven ustedes, o mejor dicho ellos, porque yo no soy soldado, así como los ven con sus camisas desgarradas [...] (214).

Es un narrador de oficio:

Es decir se lanzaron ellos, porque yo me quedé quieto entre los malvones, nomás viendo, para contarles a ustedes lo que pasó, y no porque le tenga miedo a la muerte, sino porque yo entre otras cosas, vivo de contar sucedidos, y si me muero, señores, no les puedo contar que me morí (218).

La parodización encontrada a lo largo del relato, encuentra una expresión particular en el fetichismo de los objetos supuestamente históricos, que son comercializados. Pone en entredicho la autenticidad, no solamente de los objetos, sino también de las diferentes versiones que se pueden hacer sobre un acontecimiento; pone de manifiesto la imposibilidad de definir una sola historia. Del Paso establece vínculos entre el discurso histórico y el literario, rescata lo "que de verdadero pueda tener la historia y lo exacto que pueda tener la invención" (641). La mano de madera del Capitán D' Anjou es el pretexto para inventar y/o literaturizar historias. En una entrevista, Del Paso aclara lo siguiente:

Las crónicas son escuetas y directas, pero la forma en que yo la cuento es inventada, y todo lo grotesco y surrealista que tiene en mi novela es creación mía. Yo la quise volver grotesca y surrealista, porque me parece que así fue y que merecía ese tratamiento. Pero sin duda un novelista francés le daría otro punto de vista (Campos, *op. cit.*, 39)

A continuación, un ejemplo:

Desde el espino vi cómo uno de los nuestros le encajó la bayoneta a un legionario en el cuello y le saltó un chorro de sangre, y cómo un legionario, en venganza, le encajó a uno de los nuestros la bayoneta en la vejiga y le saltó un chorro de orina (219).

La mano de madera del Capitán D'Anjou fue rescatada por el comandante de la Legión Extranjera y trasladada al museo de Aubagne, donde se le rinden honores militares (144). Del Paso hace una doble representación de este hecho, desde la perspectiva de la historia, y desde la perspectiva de la invención:

Y si les dicen, y si les cuentan por allí que he vendido más de una vez la mano del Capitán D'Anjou, es que es verdad, pero es mentira. Como no nada más de contar cosas se puede vivir, como les decía, me puse a hacer varias manos de madera iguales a las del Capitán D'Anjou (220).

Una expresión de la culminación de la tragedia de Maximiliano se encuentra en el subcapítulo XX.2 "Corrido del tiro de gracia". Es un monólogo estructurado con base en la alternancia entre las coplas del *Corrido del tiro de gracia* y el relato del compositor del corrido, en el que comenta los detalles e imágenes que ha utilizado para contar la historia. El narrador hace conciencia de su enunciación, de la relación que establece con su propia palabra y hacia quién se dirige. Hay un desdoblamiento entre el narrador y el sujeto de la enunciación:

*Muy temprano en la mañana
despertó el Emperador,
y al padre de sus confianza
sus pecados confesó (575).*

Inventaría yo una mañana limpia y asoleada del mes de junio. Inventaría yo que a la hora en que me estaba levantando, al toque de Diana, el Emperador se confesaba con el Padre Soria (575).

El tiempo de la enunciación se traslada al tiempo virtual (pospretérito) del objeto de la narración, que a su vez se refiere a los hechos narrados, en un tiempo pretérito continuo (copretérito).

El narrador externo, esto es, el narrador de la enunciación, mantiene su relato en un tiempo presente, y desde esta perspectiva se abre un espacio para la dialogización interna de su discurso. El narrador "escucha" la palabra ajena que cuestiona la verosimilitud de su relato: "¿Quién piensa usted que le va a creer que fue usted uno de los elegidos para formar el pelotón que fusiló nada menos que a Fernando Maximiliano de Habsburgo?" (576).

Del Paso se anticipa así, al cuestionamiento de la verosimilitud no solamente del "corrido", sino también de los episodios ficticios que aparecen en la novela. Hace un reconocimiento a la mentira simbólica, que crea una significación que va más allá de la referencial. Asimismo, funde y confunde la historia con la imaginación, en un juego entre la verdad y la mentira:

Sí me tocó la bala de salva, no me tocó la bala de salva: pueden ustedes creer lo que quieran, que al cabo me da lo mismo. Que Maximiliano nunca vino a México y se quedó en su Castillo de Miramar, él haciendo versos y Carlota tocando el arpa. Que Maximiliano sí vino, a bordo de la "Novara". Pueden creer ustedes unas cosas y otras no (580).

Del Paso lleva la reflexión hacia los aspectos truculentos y grotescos relacionados con la muerte de Maximiliano. Este relato constituye uno más de los encuentros con ese episodio, que se recrean en otras instancias narrativas de la novela, tanto en los monólogos de Carlota como en el relato histórico del narrador en tercera persona:

Que como en Querétaro no encontraron ojos de vidrio azules, le arrancaron los ojos negros a una Santa Ursula del hospital y se los pusieron al Emperador (582).

Este hecho consignado en los documentos históricos excede los límites de lo verosímil. Del Paso se plantea representar estos detalles truculentos en el

discurso literario, para "inventar o disfrazar de tal modo la realidad para que parezca ficción" (Campos, *op. cit.*, 39). Su personaje, el narrador-soldado, descubre ese proceso de ficcionalización de la historia, de los hechos que sí ocurrieron, y que difícilmente podrían ser incluidos en el discurso histórico, y que encuentran su expresión en las obras de ficción:

Lo inventaría para volverlo mentira, para que no me crean, para que me digan pero cómo se le ocurren tantas exageraciones, de dónde saca tantas truculencias, esas cosas sólo pasan, cuando pasan, en las novelas y los cuentos (582).

Un aspecto que adquiere importancia en este subcapítulo es el relacionado con la ruptura de la distancia épica que impide la reinterpretación y la reevaluación, no sólo del mundo modelizado, sino también de los diferentes puntos de vista sobre el mismo. La reelaboración y resignificación del objeto de la representación se realizan desde la perspectiva de la contemporaneidad, lo que permite, tanto al autor como al lector, establecer una relación específica con la obra.

Para concluir, una característica ya citada a lo largo de este trabajo es la paulatina transfiguración de la imagen del narrador convencional. Conforme se avanza en la lectura, la presencia del autor es cada vez más patente, como también su intención de establecer un diálogo con el lector. Diálogo que, por otra parte, se centra en la necesidad de replantear la lectura de la historia, de resignificarla y reelaborarla, de romper con moldes de rigidez y de humanizar personajes estáticos, idealizados y, esencialmente, ajenos. Un diálogo en que el autor invita al lector a construir su propia historia. Tal vez el mejor testimonio de esta intencionalidad se encuentra en la siguiente cita, resumen y síntesis de todo lo narrado:

Allí les dejo, señores, la verdad y la mentira. Allí les dejo también, para que ustedes hagan lo que quieran con ellas, las piltrafas del Emperador, y la corona de espinas que llevó en vida[...]. Allí les dejo la ciudad de Querétaro con sus casas y sus iglesias blancas. Los ojos de vidrio negro de Santa Ursula [...] El cigarro que me fumé esa mañana. El discurso del Emperador. Las hostias que yo me robaba para que nos sirvieran de fichas para jugar a los naipes [...] Todo se los dejo, para que ustedes hagan lo que quieran: una historia, un cuento, la crónica de un 19 de junio del 67, una novela, da lo mismo: una canción, un corrido. Se los dejo para que ustedes escojan a su gusto qué fue cierto y qué no fue, para que lo ordenen como se les dé la gana [...] (583).

CONCLUSIONES

Tanto la crítica como los lectores comunes han coincidido en señalar el carácter ambicioso de *Noticias del Imperio* en cuanto a la magnitud y alcances que se propuso Fernando del Paso en esta obra. Si bien es cierto que el proyecto de Del Paso es ambicioso, también lo es que existe una correspondencia entre lo que se propuso el autor y las diferentes respuestas de lectura. En términos generales, no obstante los juicios emitidos por algunos críticos, la respuesta ha sido en extremo favorable, medida ésta por la cantidad de lectores que ha tenido la novela, así como por las discusiones que ha generado en la crítica. *Noticias del Imperio* es una novela cuya lectura no ha pasado desapercibida. El esfuerzo dedicado durante diez años a su escritura ha sido retribuido con el reconocimiento de los lectores.

Por nuestra parte, los lectores hemos tenido que pagar el precio, no solamente la lectura de sus 668 páginas, que hoy en día representa un tiempo que para muchos es considerable, sino además, para aquéllos que tenemos el interés profesional de estudiar la obra, nos lleva a la necesidad de profundizar en el estudio de la metodología del análisis literario que más se aproxima a las características particulares de esta novela. La dificultad estriba en su carácter heterogéneo, en particular, por la yuxtaposición de las diferentes convenciones narrativas utilizadas por el autor. Esta yuxtaposición es la solución que el autor ha encontrado para resolver el problema de la confrontación y desconstrucción del discurso oficial de la historia, así como de las reelaboraciones literarias del momento histórico representado. Por otra parte, el autor establece un puente entre el momento histórico actual y el mundo representado por medio de una serie de recursos que aproximan al lector tanto a los personajes, como a los acontecimientos narrados. Estos recursos, como ya fue tratado en el transcurso de este trabajo, consisten en la parodización, la carnavalización y la narración de eventos y episodios que trascienden lo tradicionalmente registrado por la historia y la novela histórica. Todo ello se

traduce en una gran riqueza narrativa y diversidad de estilos, que inciden en la dificultad de análisis en el contexto de una crítica tradicional.

La reflexión sobre los fenómenos y los personajes se realiza desde una doble perspectiva, que corresponde a las dos instancias narrativas que conforman la estructura de la novela. En los monólogos de Carlota, la enunciación se sitúa en el periodo que abarca la locura de la ex-emperatriz, los poco más de sesenta años comprendidos desde 1866 a 1927. Del Paso establece la continuidad del devenir histórico, que se proyecta hacia el presente de la escritura y lectura, de la novela. De esta manera, abre la posibilidad para la reflexión del pasado histórico tradicionalmente representado a través de imágenes cerradas y absolutas. La interrelación entre el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado, esto es, del cronotopo externo e interno, le permite al lector acceder a la reflexión de un presente abierto hacia el futuro.

Del Paso hace un recorrido por la historia de Europa y de México, sus guerras, cambios políticos y las muertes de los personajes, directa e indirectamente involucrados con la vida y la historia de Carlota. De esta manera, Carlota trasciende su imagen de personaje histórico para constituirse en un símbolo, desde el cual poder resignificar la transición de siglo y de época.

Porque Carlota sobrevive no sólo a Maximiliano, Juárez, Napoleón, Eugenia y todos los demás, sino también a toda una época, a todo un concepto de la historia y del destino del hombre y de la idea que el hombre tenía de sí mismo y del Universo (630).

Como se señaló a lo largo de esta tesis, se percibe la intención del autor de relativizar la historia, esto es, de proponer una forma diferente de representar la realidad, no de manera abstracta, cerrada y fragmentada, sino reubicar la historia al relacionarla con su contexto cultural desde una perspectiva más concreta, estableciendo vínculos entre fenómenos y personajes de la época representada:

Víctor Hugo nunca compuso un poema con una máquina de escribir, porque falleció en 1885. El General Mariano Escobedo jamás se afeitó con una Gillete, porque murió en 1902, dos años antes de que las inventaran [...] (631).

Del Paso, durante el periodo que abarca la locura de Carlota, representa la situación de Europa desde diferentes aspectos. Establece vínculos con personajes concretos, históricos, y los principales inventos y descubrimientos que se realizaron en el periodo de transición del siglo XIX al XX. La historia y la cultura se interrelacionan no solamente dentro de los dos sistemas narrativos que constituyen la novela. Esto es, la significación no solamente se establece mediante transcodificaciones internas y externas en el límite de cada sistema. Ambos sistemas se aproximan y establecen una relación semántica en la que sus elementos se relacionan mediante transcodificaciones externas. Los contextos histórico y cultural aparecen representados desde dos perspectivas diferentes, que se complementan e iluminan recíprocamente. Existe una correspondencia temática entre los dos contextos, representados desde la perspectiva múltiple de los capítulos alternos, y desde la perspectiva de los monólogos de Carlota. Un ejemplo -además de los ya tratados en el capítulo V- lo constituye la aproximación de las imágenes de los monólogos, en las que Carlota se sitúa ella misma y a Maximiliano relacionados con la tecnología: la lavadora, el gramófono, la bicicleta, etc., con el recorrido tecnológico que hace el autor, desde su propia perspectiva, en el subcapítulo XXII.2 "El último de los mexicanos". En un caso, en los monólogos, Carlota es el sujeto de la enunciación, y en el otro, forma parte del contexto histórico-temporal, en tanto que Carlota y su locura son utilizadas por el autor para enmarcar los principales acontecimientos y personajes de la época. Con lo anterior, el autor busca contextualizar la imagen de Carlota, así como la época representada.

Mientras Carlota "moría sin morirse nunca" (628), las dinastías europeas habían llegado a su fin: los Habsburgo, los Hohenzollern, los Braganza y los Romanov; Rusia y México habían vivido sus respectivas revoluciones; los imperios europeos y norteamericano luchaban por afianzar su poder y conquistar nuevos territorios y el mundo había enfrentado ya la llamada Primera

Guerra Mundial; habían ocurrido las muertes de los contemporáneos de Carlota y los nacimientos de las principales figuras de la historia contemporánea: Stalin, Hitler, Kennedy, Castro, entre otros.

Del Paso, desde su condición de escritor de novelas y en una actitud de relector de la historia, se pronuncia en contra del juicio único de una Historia Universal, al referirse a la imposibilidad de escribir una "última página" de la historia, la cual no termina con la muerte de los personajes ni con la consumación de los hechos. Siempre existe la posibilidad de resignificar la historia a partir de la lectura de las diferentes historias particulares que han escrito tanto historiadores, como escritores:

Pero la última página sobre el Imperio y los Emperadores de México, la que idealmente contendría ese "Juicio de la Historia" -con mayúsculas- del que hablaba Juárez, jamás sería escrita y no sólo porque la locura de la historia no acabó con Carlota: también porque a falta de una verdadera, imposible, y en última instancia indeseable "Historia Universal", existen muchas historias no sólo particulares sino cambiantes, según las perspectivas de tiempo y espacio desde las que son "escritas" (638).

Y como dice Bruce Novoa: "Podríamos añadir, sin riesgo de equivocación, que también se alteran según las perspectivas desde las que son leídas" (Bruce Novoa, *op. cit.* p. 424)

Con respecto a la reflexión sobre el Imperio, Del Paso, en un intento de alcanzar cierta objetividad en sus juicios, se ubica en la perspectiva histórica del Imperio, desde donde maneja diversas suposiciones que, más que justificar, explican las causas de las intervenciones extranjeras en el México de mediados del siglo XIX. Del Paso coincide con los planteamientos del historiador Carlos Pereyra y del escritor Octavio Paz, en lo referente a la inviabilidad del Imperio de Maximiliano. Por otra parte, señala la existencia de la amenaza de la expansión del poderío yanqui, que con o sin la Intervención Francesa, de todas maneras se hubiera desarrollado como lo hizo. Asimismo, se refiere no solamente a la simpatía manifestada por el gobierno de México

hacia los Estados Unidos, sino también al apoyo recibido durante la Intervención Francesa. Menciona una serie de acontecimientos relacionados con la expansión americana, que ya empezaba a consolidarse en su política imperialista, con el despojo de las posesiones españolas de Cuba, Puerto Rico y las Filipinas. Del Paso incursiona en lo que ya serían "Noticias de otro Imperio".

Del Paso no se limita a hacer cuestionamientos sobre el "juicio de la historia", sino también señala algunos puntos en torno a los juicios e interpretaciones personales que se han generado sobre la tragedia de Maximiliano y Carlota en las recreaciones literarias. Además del planteamiento de la relación entre historia e imaginación, Del Paso se refiere al problema enfrentado por el dramaturgo Rodolfo Usigli en relación a su imposibilidad de eludir la historia en su obra *Corona de Sombra*. Sin embargo, en la suposición que hace el autor con respecto a los motivos personales que llevaron a Usigli a escribir su obra, se percibe la palabra del propio Del Paso. Sus palabras se reconocen en lo que anteriormente planteó en su ponencia *La novela que no olvide* (1982). A continuación se transcriben los dos planteamientos:

Es de suponerse que fue el descubrir su ignorancia inicial, y con ella la ignorancia de los demás*, al conocer de manera paulatina y casi dolorosa, incrédula, asombrada, las innumerables mentiras, intrigas, traiciones, malentendidos, falsedades, ilusiones infantiles, mitos y cuanto haya contribuido a las coordenadas de la doble tragedia -la tragedia de México y la tragedia de Maximiliano y Carlota-, lo que causó su cólera [de Usigli] (642).

Enfrentarme a ese complejo mundo de intrigas y traiciones infinitas que rodearon el establecimiento de la monarquía en México, [...] y en pocas palabras descubrir cómo ha sido pervertida la historia, me decidió a crear, para mi novela, su propio modelo. Gracias a esto y a que, en mi ignorancia, descubrí la de los otros*, me decidí a ser didáctico y a tratar de enseñar a otros la verdad histórica que he aprendido (Del Paso, *La novela que no olvide* (1982), p. 320)

* El subrayado es mío.

Finalmente, Del Paso define sus propias intenciones estéticas para la recreación del drama personal de Carlota y Maximiliano. Al igual que Usigli, considera que la muerte de Maximiliano y la locura de Carlota merecen algo más de lo que hasta ahora se ha hecho por parte de los historiadores y escritores.

Para Carlota, Del Paso escribe esos doce monólogos, que representan el eje sobre el cual gira la novela. Le concede el privilegio de ser portavoz de múltiples perspectivas y voces interactuantes. Carlota, desde su perspectiva y a través de su discurso, se constituye en el "narrador indigno de confianza" que rompe con el pacto de una lectura convencional, fácil, previsible, entre el autor y el lector. La imaginación, enmascarada en la locura, se convierte en la fuerza liberadora y "corrosiva", que permite, tanto al autor como al lector, ampliar las perspectivas de su experiencia estética frente a la literatura:

Si pudiéramos inventar para Carlota una locura inacabable y magnífica, un delirio expresado en todos los tiempos verbales del pasado y del futuro y de los tiempos improbables o imposibles para darle, para crear por ella y para ella el Imperio que fue, el Imperio que será, el Imperio que pudo haber sido, el Imperio que es. Si pudiéramos hacer de la imaginación la loca de la casa, la loca del castillo, la loca de Bouchout y dejarla que, loca desatada, loca y con alas recorra el mundo y la historia, la verdad y la ternura, la eternidad y el sueño, el odio y la mentira, el amor y la agonía, libre, sí, libre y omnipotente aunque al mismo tiempo presa, mariposa aturdida y ciega, condenada, girando siempre alrededor de una realidad inasible que la deslumbra y que la abrasa y se le escapa.

A Maximiliano le dedica el último subcapítulo de la novela, "Ceremonial para el fusilamiento de un Emperador", en el que inventa, siguiendo el estilo del "Reglamento para los Servicios de Honor y el Ceremonial de la Corte", de Maximiliano, una muerte más imperial:

Si pudiéramos, también, inventar para Maximiliano una muerte más poética y más imperial. Si tuviéramos un poco de compasión hacia el Emperador y no lo dejáramos morir así, tan abandonado, en un cerro polvoriento y lleno de nopales, en un cerro gris y yermo, lleno de piedras. Si lo matáramos, en cambio, en la plaza más hermosa y más grande de México... si nos pusiéramos por un momento en su lugar, y nos metiéramos en sus zapatos y en su cuerpo y su cabeza, y a sabiendas de que somos un Príncipe y un Soberano, y que nunca nos ha faltado

ni el humor ni la valentía, ni el ingenio ni la elegancia y que hemos amado siempre el orden y el boato, la pompa y la circunstancia, el espectáculo, si pudiéramos escribir, de puño y letra de Maximiliano y para asombro y advertencia, recuerdo y ejemplo de cuanto monarca futuro pierda la vida a manos de sus propios súbditos -o de quienes él cree que son sus súbditos- y dé su sangre por ellos, el *Ceremonial para el fusilamiento de un Emperador...* (644-645)

Así, para concluir, *Noticias del Imperio* recupera un episodio de nuestra historia. Pero más que de nuestra historia, es la revitalización de una página de nuestra cultura que largamente ha permanecido casi en blanco, acaso solamente cubierta de datos aislados. Una página cuya ausencia interrumpe la continuidad del discurso histórico y dificulta la comprensión del México contemporáneo. Una página, al fin, que Fernando del Paso quiso llenar.

Tlalpan, México, Agosto de 1994

BIBLIOGRAFIA

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. 2a. ed. México. Alianza Editorial, 1990.

_____ *Problemas de la poética de Dostoievski*. México. Fondo de Cultura Económica, 1988. (Col. Breviarios, 417)

_____ *Teoría y estética de la novela*. España. Taurus, 1989.

BARRIENTOS, J.J. "La locura de Carlota". Entrevista con Fernando del Paso, en *Vuelta*, Núm. 113, abril de 1986. 30-34 pp.

BRUCE-NOVOA Juan. "Noticias del Imperio o la historia apasionada", en *Literatura Mexicana*, UNAM. Vol. I, 1990. Núm. 2. 421-438 pp.

CAMACHO, Lidia. "Entrevista con el Escritor Fernando del Paso", en *Revista Mexicana de Cultura de El Nacional*. México. D.F. 14 de mayo, 1989. 6-9 pp.

CAMPOS, Marco Antonio. "Un novelista por la totalidad". Entrevista a Fernando del Paso, en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Núm. 497, junio de 1992. 38-48pp.

CORRAL PEÑA, Elizabeth. "Del Paso: entre historia y ficción", en *Literatura Mexicana*, UNAM. Vol. IV, 1993. Núm. 1. 125-147 pp.

FELL, Claude. "Historia y Ficción en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso", *Cuadernos Americanos*, Nueva Epoca, UNAM. Núm. 28, Año 5, Vol. 4, 1991. 77-89 pp.

GONZALEZ, Alfonso. "Noticias del Imperio y la historiografía postmodernista", en *Siempre!*, Num. 2153, septiembre 28 de 1994. 52-54 pp.

KLAHN, Norma, CORRAL, Wilfrido H. (compiladores). *Los novelistas como críticos*. México. Fondo de Cultura Económica, 1991. T.II (Colecc. Tierra Firme)

- KUNDERA, Milan. *El Arte de la Novela*. México. Vuelta, 1992.
- LOTMAN, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid. Ediciones ISTMO, 1970. (Col. Fundamentos, 58)
- LUKACS, George. *La novela histórica*. México. Biblioteca Era, 1977.
- MATA, Oscar. "Un castillo de locura e historia: *Noticias del Imperio*" En *Un océano de narraciones Fernando del Paso*. Universidad Autónoma de Tlaxcala y Universidad Autónoma de Puebla, 1991. 73-93 pp.
- _____ "*Noticias del Imperio: la loca pugna entre la imaginación y la historia*" en *Universidad de México*. Revista de la UNAM. Núm. 494, marzo de 1992. 41-45 pp.
- MATEOS, Juan A. *El cerro de las campanas*. Prolog. de Clementina Díaz de Ovando. 3a. ed. México. Edit. Porrúa, 1985. (Col. "Sepan Cuantos...", 193)
- MENTON, Seymour. "*Noticias del Imperio* y la nueva novela histórica" en *Narrativa mexicana (Desde Los de Abajo hasta Noticias del Imperio)*. México. Universidad Autónoma de Tlaxcala y Universidad Autónoma de Puebla, 1991. 141-150 pp.
- MERGIER, Anne Marie. "El melodrama personal salva a Maximiliano y a Carlota del oprobio y del ridículo: Fernando del Paso" en *Proceso*. México, 4 de mayo de 1987. Núm. 548. 46-49 pp.
- MONSIVAIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia general de México*. México. Colegio de México, 1981. T. II, 1375-1548 pp.
- PACHECO, José Emilio. "Notas sobre la Novela Histórica". Presentación a *La Novela Histórica*. México. PROMEXA, 1991. V-XVI pp.
- PAREDES, Alberto. "Desencanto de *Noticias del Imperio*" en *Sábado*, suplemento de *UnomásUno*, 2 de octubre de 1993. 1-3 pp.
- PASO, Fernando Del. *Noticias del Imperio*. 2a. ed. México. Diana, 1991.

- _____ "Carta de Fernando del Paso al rey de Bélgica". *Proceso*. México, 27 de septiembre de 1993. 48-49 pp.
- _____ "La novela que no olvide"(1982) en *Los novelistas como críticos*. México. Fondo de Cultura Económica, 1991. t. II, 318-322 pp. (Col. Tierra Firme)
- QUEMAIN, Miguel Angel. "La novela histórica". Entrevista con Fernando del Paso en *El Gallo Ilustrado del Día*, domingo 1o. de marzo de 1992. 2-4 pp.
- QUIRARTE, Vicente. "La visión omnipotente de la historia" en *Sábado*, suplemento de *UnomásUno*, 2 de enero de 1988. 4-5 pp.
- RICOEUR, Paul. "El mundo del texto y el mundo del lector", *Historia y Literatura*. Prólogo y Compilación de Françoise Perus. México. Instituto Mora, 1994. (En prensa)
- RÖSSNER, Michael. "Realismo loco o lo real maravilloso europeo" en *Sábado*, suplemento de *UnomásUno*, 6 de enero de 1990. 1-2 pp.
- RUVALCABA, Patricia. "El auge de la historia en la novela: un breve recuento" en 14a. Feria del libro en Minería, suplemento de *La Jornada*, sábado 27 de febrero de 1993. II-IV pp.
- SOLARES, Martín. "Entrevista con Fernando del Paso" en *La Jornada Semanal*, domingo 31 de octubre de 1993. Núm. 229. 33-38 pp.
- TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*, 3a. ed. Madrid. Edit. Gredos, 1987.
- TORRES, Vicente Francisco. "Noticias del Imperio, La fiesta delirante de la historia" en *Sábado*, suplemento del *UnomásUno*, 5 de noviembre de 1988. Núm. 579. 9 p.
- USIGLI, Rodolfo. *Corona de Sombra*. 7a. ed., México. Editorial Porrúa, 1991. (Col. "Sepan Cuantos...", 234)
- VELEZ, Gonzalo. "La novela histórica plantea la desconstrucción de la historia oficial", en *UnomásUno*, martes 2 de noviembre de 1993. 27 p.

_____. "El teocidio, aún más grave que el genocidio de la Conquista: Posee". II Encuentro de Escritores Hispanoamericanos en Viena. *Unomás-Uno*, miércoles 3 de noviembre de 1993. 23 p.