



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Historia y ficción en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso

Autor: Fell, Claude

Forma sugerida de citar: Fell, C. (1991). Historia y ficción en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso. *Cuadernos Americanos*, 4(28), 77-89.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año V, Núm. 28, (julio-agosto de 1991).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados. 4.0 Internacional (CC BY - NC - ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

HISTORIA Y FICCIÓN EN *NOTICIAS DEL IMPERIO* DE FERNANDO DEL PASO

Por *Claude* FELL
UNIVERSIDAD DE PARÍS III.
SORBONNE NOUVELLE

No hay presente vivo con un pasado muerto y no hay pasado vivo sin un lenguaje propio.

Carlos Fuentes

La historia es una novela verdadera.

Paul Veyne

DESDE HACE VARIOS AÑOS, varias décadas tal vez, un movimiento de fondo afecta las ciencias sociales, privilegiando lo micro-social frente a lo macrosocial, la persona frente a la institución, el individuo frente a las estadísticas, "el sujeto frente a las estructuras, la calidad frente a la cantidad, lo vivido frente a lo institucionalizado".¹ Así es que la Historia como ciencia se ha abierto a nuevos campos de investigación, fijándose a sí misma "nuevos objetos" (el clima, el inconsciente, el mito, la lengua, el libro, la fiesta, etcétera) e implantándose en el terreno de lo que los sociólogos llaman la "cotidianidad".² Este advenimiento de lo cotidiano y de lo individual —confirmado por ejemplo, en América Latina y en otras partes por la boga actual del relato o historia de vida— explica en parte el auge de la antropología social (centrada en la relación del individuo con el "otro") y del psicoanálisis (basado en la relación del individuo con su propia historia).

¹ Georges Balandier, "Essai d'identification du quotidien", in *Sociologie des quotidiennetés, Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. LXXIV (1983), p. 7.

² A propósito de los "nuevos objetos" de la historia, puede consultarse el tercer volumen de *Faire de l'histoire*, publicado bajo la dirección de Jacques le Goff y Pierre Nora, París, Gallimard, 1974. (Hay versión española, *Hacer la historia*, trad. de Jem Cabanes, 3 vols., Barcelona, Laia, 1984).

A partir de ese marco epistemológico previa y esquemáticamente establecido, se puede precisar que al predominio de lo individual en las ciencias sociales responde, en el terreno de la ficción, una vuelta muy marcada de la anécdota, de las situaciones conflictivas, del "personaje" de tradición flaubertiana o balzaciana, con un apellido, unos antecedentes, un lugar y un papel definidos en la sociedad. En las letras latinoamericanas, ese regreso de "lo novelesco" lo capitanea, entre otros, el escritor peruano Mario Vargas Llosa, en reacción contra las tentaciones formalistas y experimentales que aquejaban la novela latinoamericana de los años setenta:

La novela es contar historias, y tanto la técnica como el lenguaje (que tienen una importancia principalísima en la literatura) están siempre en función de esas historias que me interesa contar y que se componen de personajes, situaciones, un itinerario, una cronología.³

En esta perspectiva, aparecen numerosos puntos de contacto entre la narración ficcional y el relato histórico: "No hay diferencia —proclama Gilbert Durand— 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".⁴ Igual que el novelista, el historiador "cuenta". Sin embargo, cada uno maneja los eventos de manera fundamentalmente diferente: lo referencial constituye, en la novela histórica tradicional, un marco adecuado para recrear un "ambiente" exótico o pintoresco, mientras el historiador aborda el acontecimiento en su especificidad, sabiendo, como dice Paul Veyne, que "los hechos no existen por sí solos".

No cabe duda de que actualmente la novela histórica conoce en América Latina una fase de desarrollo particularmente brillante y fecunda. En realidad, esa tendencia es más bien un resurgimiento de una tradición que se remonta a la segunda mitad del siglo XIX. Por lo que toca a México, los historiadores de la literatura suelen referirse a las declaraciones de Manuel Altamirano, en los años 1867-1868, en las que se afirmaba que la historia nacional deparaba a los escritores una veta inagotable de temas, situaciones, perso-

³ Mario Vargas Llosa, "Entrevista concedida a Danubio Torres Fierro", en *Plural* (México), núm. 47, agosto de 1975, p. 28.

⁴ Gilbert Durand, en *Histoire et imaginaire*, París, Poiesis, Diffusion Poyot, 1986, p. 137.

najes, totalmente inexplorada. A partir de esa constatación y de esta incitación, una ola de novelas históricas sumerge al país, inspirándose tanto en el período colonial (Vicente Riva Palacio) como en la historia reciente de México: en 1868, Juan A. Mateos publica dos novelas en relación con la intervención francesa, *El Cerro de las Campanas* y *El Sol de Mayo*; por otra parte, entre 1880 y 1887, Enrique de Olavarría y Ferrari conoce un éxito duradero con sus *Episodios nacionales mexicanos*, cuya filiación literaria puede descubrirse fácilmente.

En cuanto a la novela mexicana contemporánea, podemos distinguir dos polos relativamente bien marcados:

— Por una parte existe una novela que, para seguir la definición propuesta por Lukács, presenta “una realidad social determinada en una época determinada, con todo el color y el ambiente específico de aquella época”.³ Para limitarnos a algunos ejemplos, podríamos citar *Los pasos de López*, de Jorge Ibarguengoitia (1981), *Gonzalo Guerrero* (1980) de Eugenio Aguirre, *1492. Vida y tiempo de Juan Cabezón de Castilla* (1985) y *Memorias del Nuevo Mundo* (1988) de Homero Aridjis.

— Por otra parte, encontramos lo que podríamos llamar la “novela apocalíptica” que, a partir de una extrapolación de la historia contemporánea, proyecta al lector en un porvenir catastrófico: Carlos Fuentes, que había iniciado este tipo de recorrido literario con *Terra Nostra* (1975), lo confirma en *Cristóbal Nonato* (1987). Aquí el escenario es una ciudad de México de 50 millones de habitantes, presa de la polución y de la violencia política. Ese futuro problemático y acongojado constituye también el presente de *Cerca del fuego*, de José Agustín (1986).

Carlos Fuentes, que acaba también de publicar una novela histórica de factura más clásica, *La campaña* (1990), primera muestra de una trilogía que abarca la historia de América Latina de 1810 a 1910, sostiene que la función de la literatura ha de ser heurística y teleológica:

La gigantesca tarea de la literatura latinoamericana contemporánea ha consistido en dar voz a los silencios de nuestra historia, en apropiarnos

³ Georg Lukács, *Le roman historique*, París, Payot, 1977, p. 167 (Hay versión española de la primera edición en alemán, *La novela histórica*, trad de Jasmin Reuter, México, Era, 1966).

con palabras nuevas de un antiguo pasado que nos pertenece e invitarlo a sentarse a la mesa de un presente que sin él sería la del ayuno.⁶

Por eso, rompiendo con el esquema clásico del siglo XIX, en el que la novela histórica ponía en escena a personajes de ficción cuyo destino se cruzaba con el de personajes históricos interpretados más como referentes de autenticidad que como verdaderos actantes, la novela actual se focaliza en los "próceres" de la historia americana cuyo papel ha sido sacralizado por el discurso oficial: Cristóbal Colón para Alejo Carpentier y Abel Posse, Simón Rodríguez para Arturo Uslar Pietri, José Gaspar Rodríguez de Francia para Augusto Roa Bastos, Francisco de Miranda para Denzil Romero, Bolívar para García Márquez, Francisco Madero para Ignacio Solares. Muy a menudo se trata para el escritor de establecer una nueva imagen de ese determinado hombre providencial, de aclarar una etapa todavía oscura de su trayectoria existencial, de aprovecharse de esa oscuridad para hacer funcionar su propia imaginación⁷ o, como lo dice un crítico venezolano, de "desidealizar el personaje",⁸ o sea de despojarlo de los oropeles vistosos y de la máscara impuestos a la vez por la historia oficial y la leyenda.

Ésa es la tarea que, en parte, emprende Fernando del Paso con su tercera novela, *Noticias del Imperio*,⁹ que "reinventa" la aventura imperial de Maximiliano y Carlota en México entre 1864 y 1867. Hábilmente, Fernando del Paso juega con el estatuto histórico ambiguo de la pareja. Sobre Maximiliano, fusilado a los 35 años en junio de 1867, poseemos una cantidad enorme de documentos y estudios: por eso el novelista construye alrededor del personaje una especie de "crónica" del Imperio, donde Maximiliano trata a otros personajes oficiales consagrados por la historia (Napoleón III y Eugenia de Montijo, Juárez, Francisco José de Austria, Bazaine, etcéte-

⁶ Carlos Fuentes, Discurso pronunciado para la recepción del Premio Rómulo Gallegos en 1977, Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República y del Consejo Nacional de Cultura, 1978, p. 14.

⁷ Cf. Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, Bogotá, La Oveja Negra, 1989, p. 269: "Los fundamentos históricos me preocupaban poco, pues el último viaje por el río es el tiempo menos documentado de la vida de Bolívar".

⁸ Alexis Márquez Rodríguez, *Arturo Uslar Pietri y la nueva novela histórica hispanoamericana*, Caracas, 1986, p. 29 (Col. Medio Siglo de la Contraloría General de la República).

⁹ Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, Madrid, Mondadori, 1987. Las referencias de páginas remiten a esta edición.

ra). Sobre el particular, Fernando del Paso se muestra algo ambiguo: "Decidí ser fiel a la historia aunque me tomo libertades".¹⁰ El lector puede seguir los preparativos de la expedición, los percances del gobierno de Maximiliano, el fracaso final.

Por otra parte, todos los capítulos impares del libro (12 en total) están dedicados a Carlota, que se hunde en la locura desde 1866 y muere en 1927, después de un largo encierro en distintos castillos de Bélgica, 60 años más tarde que su marido. A todos los soliloquios de Carlota los precede el mismo cronotopos (Bouchout 1927), como si el personaje se hubiera cuajado en un ensueño dotado de una poética específica, en vísperas de su muerte. Aquí la locura se vuelve, para emplear una fórmula de Bachelard aplicada a la imaginación, "una facultad de sobrehumanidad". Por eso, *Noticias del Imperio*, que descansa en una erudición histórica impresionante y casi exhaustiva, se presenta ante todo como el espacio literario donde transcurre, según el mismo autor, "una especie de carrera entre la imaginación y la documentación".

Además, ese asunto de las relaciones entre historia y ficción es abordado dentro de la novela por un narrador de estatuto ambiguo y cuya objetividad es inmediatamente discutible.¹¹ Desde el segundo capítulo del libro, el narrador asume el relato de la intervención comenzando por delinear el recorrido biográfico de los principales protagonistas antes de la aventura imperial en México; pero, desde las primeras líneas del capítulo, desde el título, el lector sabe que no se tratará de un narrador imparcial: esa primera narración, donde se entrelazan, en una serie de párrafos alternados, la carrera de Benito Juárez y la de Napoleón III, se titula "Juárez y 'Mostachú'", como si ese apodo y el de "Napoleón el Pequeño", recordado desde la primera evocación del Emperador de los franceses, tendiera a significar que, desde el principio, el narrador ha escogido su campo: interpreta la intervención francesa como un acto de agresión imperialista, aunque, de vez en cuando, no disimule cierta simpatía por Maximiliano y admiración por Carlota. En los capítulos siguientes, el mismo proceso de camavalización se aplica a las gestiones diplomáticas de Napoleón III: hablará de política exterior y de la intervención en México durante un baile de máscaras celebrado en

¹⁰ "Fernando del Paso entrevistado por Juan José Barrientos", en *Vuelta* (México), año X, núm. 113, abril de 1986, p. 33.

¹¹ Cf. Monique Plaa, "L'empire des voix", en *Alfil, Letras de México*, núm. 4, noviembre 1989, pp. 33-39.

las Tullerías —él mismo está disfrazado— (II, 2) y terminará con la aventura mexicana jugando a la "lotería de los animales" con su esposa y su suegra (XVI, 2). Por el juego de la ficción, el inicio y el final de la intervención se presentan como opciones lúdicas, frívolas, arriesgadas, en contraste con la imagen de un Juárez erudito, responsable, irónico, "humano" (VI, 2) o agonizante en su lecho de muerte (XXII, 1).

Desempeñando un papel de compilador, el narrador reúne los testimonios catalogados, cita las memorias de los distintos protagonistas y la prensa de la época, compara lo ocurrido en lugares y momentos diferentes, establece correspondencias. Pero al mismo tiempo no resiste la tentación de introducir en este "horizon événementiel" (Paul Veyne) algunas narraciones que él mismo califica de "fantasía" (p. 80): ¿cómo saber lo que se dijeron Napoleón III, Eugenia y sus distintos interlocutores en preámbulo a la intervención, sino "imaginando" a un informador escondido por debajo de las faldas de la Emperatriz y sacando periódicamente la cabeza entre sus famosas crinolinas? Este ejemplo muestra qué tipo de subversión sufre en la novela el discurso histórico y cómo la totalidad del texto se encuentra proyectada en "una esfera de contactos familiares libres", según la expresión de Bajtin.¹²

El narrador se presenta pues a la vez como manipulador, revelador y acusador. Reconoce que su propio discurso se origina en varios documentos históricos (el Ceremonial de la Corte compuesto por Maximiliano, las innumerables cartas enviadas por Carlota, los relatos y testimonios de los viajeros y de los miembros de la expedición, las minutas del pleito de Maximiliano, los libros escritos por historiadores,¹³ etc.), pero confiesa también que la imaginación nunca perdió sus derechos a lo largo de la elaboración del relato, más todavía cuando que, como precisa el narrador, "de las cosas que según la historia le sucedieron a Maximiliano y Carlota, unas son comprobables y otras no" (p. 264). Tomando como pretexto el caso particular de la eventual traición del coronel López, un familiar de Maximiliano, el narrador se empeña en denunciar las contradicciones entre los distintos testimonios históricos y en sub-

¹² Mijail Bajtin, *La poétique de Dostoievski*, París, Le Seuil, 1970, p. 2. (Hay versión española, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bobnova, México, FCE, 1986).

¹³ Fernando del Paso reconoce haber utilizado mucho el libro —"narrado con gran minuciosidad"— de Egon Conte Corti, *Maximiliano y Carlota* (1924), México, FCE, 1976.

rayar la ausencia de cualquier debate en los historiadores que se interesaron en el desenlace de la aventura imperial:

Ante la imposibilidad de llegar a una conclusión, podría esperarse que los autores que se ocuparon del melodrama de Querétaro muchos años después... informaran al lector sobre todas las dudas y las polémicas. Pero lo curioso es que no sucede así (p. 561).

Cree divisar detrás de esa ausencia de debate ciertos prejuicios etnocéntricos que engendrarían un determinismo reductor, un fatalismo abusivo: todo había de terminarse de esta forma porque los mexicanos son considerados como unos salvajes sedientos de sangre —“Moctezuma, al fin, se desquitaba de Cortés” (p. 572)—, cuando según el narrador el desenlace de ese asunto podía determinarse objetivamente, jurídicamente:

Maximiliano era el usurpador extranjero del poder establecido —y constitucional por añadidura— y había sido el principal instrumento de una invasión extranjera que lo afianzó en un poder ilegal (p. 567).

Cabe preguntarse si detrás de ese “juridismo” del narrador no asoma la presencia del autor, y lo que piensa de ese episodio histórico.

Esta presencia del autor explicaría también la función metahistórica y metalingüística que cumple el narrador en la última parte del libro. La doble mediación del narrador se relaciona a la vez con la enunciación de una epistemología histórica verdadera y con los vínculos que puedan tejerse entre historia y ficción. Primero, la filosofía del narrador remite a un relativismo compartido hoy en día por numerosos historiadores:

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 que son escritas (p. 638).

O como dice Paul Veyne:

La idea de Historia es un límite inasequible o más bien una idea trascendental; no se puede escribir esta Historia, las historiografías que presumen de totales engañan al lector y las filosofías de la historia son un *nonsense* supeditado a la ilusión dogmática.¹⁴

¹⁴ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, París, Seuil, 1979, p. 29.

Como en los libros de García Márquez, Fuentes, Asturias, Carpentier o Roa Bastos, la ficción viene pues a relevar a la historia para que el acontecimiento pueda enriquecer el imaginario colectivo:

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 (p. 643).

La segunda mediación perentoria del narrador —“digo yo”— consiste en reconocer y afirmar que siempre es posible utilizar un personaje o una situación catalogados por la historia como punto de partida de una ficción:

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 (p. 641).

El autor-narrador de *Noticias del Imperio* se niega a eludir totalmente la historia y a privilegiar lo “simbólicamente verdadero” frente a lo “históricamente exacto”, según la fórmula de Borges. Su voluntad es globalizadora, su perspectiva totalizadora; su meta suprema es la “novela total”, como en el caso de Vargas Llosa o de Julio Cortázar; la solución consiste pues en “tratar de conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención” (p. 641).

Historia y ficción no son incompatibles, la primera viene a enriquecer la otra, o, por lo menos, puede convivir con la otra en el mismo espacio textual, como cuando la imaginación viene a injertarse en el testimonio de Cristóbal Colón o cuando los europeos “inventan” a América, para volver a emplear la expresión de Edmundo O’Gorman. Por eso, el narrador de la novela de Fernando del Paso propone una especie de pacto de lectura ideal:

Al fin y al cabo, al otro lado marcharía, a la par con la historia, la recreación poética que, como le advertimos nosotros al lector —le advierto yo—, no garantizaría, a su vez, autenticidad alguna que no fuera la simbólica (p. 642).

Así es que en la segunda parte del último capítulo par, el narrador propone “inventar” (la palabra se repite interminablemente).

te en los soliloquios de Carlota) una locura y una ejecución eternas, ideales, poéticas para ambos protagonistas de ese "grotesco melodrama de sombría grandeza" (p. 638): concretamente, "una locura inacabable y magnífica" para Carlota, "una muerte más poética y más imperial" para Maximiliano. Esta "invención" ocupa los últimos dos capítulos del libro. Por lo tanto, el último soliloquio de Carlota aparece como una justificación y explicitación del estatuto narrativo del personaje:

Porque soy una memoria viva y temblorosa, una memoria incendiada, vuelta llamas, que se alimenta y se abrasa a sí misma y se consume y vuelve a nacer y abrir las alas. . . Porque yo no soy nada si no invento mis recuerdos. Porque tú no serás nadie, Maximiliano, si no te inventan mis sueños (p. 657).

Volvemos a encontrar en este texto las isotopías constitutivas del discurso alucinado de Carlota: el regreso, la reiteración, la circularidad, acentuados por una serie de paralelismos flagrantes entre el primer y el último soliloquio; la concatenación destrucción-renacimiento, la emergencia de un discurso que se construye sobre sus propias ruinas, el engendramiento inscrito, según el modelo surrealista, en el aniquilamiento; la reivindicación permanente del derecho a la fabulación, del ejercicio desenfrenado de la imaginación, del poder creador del sueño. El conjunto se inscribe en las "dos grandes estructuraciones imaginarias de cualquier forma de poder, o sea un arquetipo real y un arquetipo imperial".¹⁵ El primer arquetipo está directamente vinculado con la idea de maternidad carnavalizada:

Yo soy Mamá Carlota. . . Ellos, los mexicanos, me hicieron su madre, y yo les hice mis hijos. Yo soy Mamá Carlota, madre de todos los indios y todos los mestizos, madre de todos los blancos y los cambujos, los negros y los salpatrases (p. 664).

El segundo arquetipo remite a la transterritorialidad, a la universalidad, al expansionismo:

Yo soy María Carlota Amelia Victoria, biznieta de Felipe Igualdad y prima de la Emperatriz de la India, hija del Rey de Bélgica y mujer de Fernando Maximiliano de Habsburgo Emperador de México y Rey del Universo (p. 667).

¹⁵ Michel Cazenave, en *Histoire et imaginaire*, op. cit., p. 111.

Por eso cuando se acaba la novela, cuando aquel inmenso "castillo de palabras" ha sido edificado, Carlota puede proclamar su verdadero estatuto de personaje de ficción:

Yo soy María Carlota Amelia Clementina Leopoldina, Princesa de la Nada y del Vacío, Soberana de la Espuma y de los Sueños, Reina de la Quimera y del Olvido, Emperatriz de la Mentira (p. 668).

Este discurso carnavalizado desempeña un papel desmitificador contra las familias reales europeas —históricamente, la vida de Carlota coincide con la decadencia y caída de los Hohenzollern, Braganza, Romanov y, en parte, de los Habsburgo—, aprehendidas a través de sus extravíos sexuales, sus lacras físicas o morales, los chismes que corrían sobre unos y otros. En los soliloquios de Carlota, el poder no presenta su cariz institucional o teocrático, sino su expresión compulsiva y fantasmagórica. Parece que Fernando del Paso reanuda con la tradición neo-picaresca mexicana de crítica hacia el ejercicio abusivo y corrompido del poder, tal como la encontramos, por ejemplo, en *El Periquillo Sarmiento*; coincide también con otra tradición, la de la crónica, y más precisamente con un género venido de los Estados Unidos llamado *muckracker*, "el revelador de ruindades" que, como dice Carlos Monsiváis, "mantiene tradiciones profundas de la crónica con inventiva verbal y humorística".¹⁶

Como Palinuro, Carlota posee la facultad de sucumbir a lo que Julio Cortázar llamaba "el extrañamiento", o sea una propensión a elaborar una visión *naïve*, intersticial y frecuentemente molesta del contexto: "Mi pureza y mi inocencia tienen la altura de una catedral gótica", proclama Carlota (p. 494).

Esa aptitud para maravillarse, sutilmente teñida de un asomo de paternalismo y de exotismo, encuentra su campo de aplicación en la evocación de una naturaleza y de una sociedad mexicanas vistas por una princesa europea. Para ella, México se vuelve "el país de los dieciocho climas y los cuatrocientos volcanes y de las mariposas grandes como pájaros y los pájaros pequeños como abejas" (p. 20).

El discurso de Carlota obedece ante todo a las normas y leyes del pensamiento analógico, definido y exaltado por Breton y los

¹⁶ Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta, Antología de la crónica en México*, México, Era, 1985, p. 60.

surrealistas. En eso está desde luego en contradicción absoluta con el discurso histórico: "También es potestad de los sueños hacer que el espejo sea una rosa y una nube, y la nube una montaña, la montaña un espejo . . ." (p. 117).

Carlota no recrea la historia, no reconstituye el pasado; sustituye una ficción, su propia "invención" al discurso, que ella considera como defraudador de la historia: "Yo elegí soñar y quedarme en mis sueños"

Lo referencial sirve constantemente de trampolín a lo onírico que, a su vez, rige la estructura del discurso. En *El agua y los sueños*, Gaston Bachelard explica que para que

un ensueño se desarrolle con una constancia suficiente para dar una obra escrita, para que no sea simplemente la vagancia de una hora fugitiva, es necesario que encuentre su materia, es necesario que un elemento material le otorgue su propia substancia, su regla propia, su poética específica.¹⁷

Así es que dos puntos de apoyo privilegiados aparecen en el discurso de Carlota: el agua ("Yo hice del agua mi signo") y su propio cuerpo, que permiten el paso, si se sigue a Bachelard, del ensueño a la escritura, al sueño de la escritura: "Escribirlo todo, en una sola línea sin pausas y sin espacios, era vivir, al mismo tiempo, lo que escribía" (p. 490).

La locura y la soledad —que Octavio Paz define, en *El laberinto de la soledad*, como "ruptura con un mundo y tentativa por crear otro"— funcionan en *Noticias del Imperio* como otras tantas metáforas de la imaginación:

Esas brutas piensan que porque me tienen encerrada y porque estoy siempre sola no me entero de nada, cuando soy yo la que cada día invento de nuevo el mundo (p. 77).

En el delirio de Carlota, en aquel canto de amor carnal y deseo frustrado, signado por lo paroxístico y lo acumulativo (ella devora *todo* lo que tiene a su alcance, lo lava *todo*, se acuerda de *todos* los envenenamientos de la historia, etcétera), los tiempos verbales se mezclan para engendrar una especie de presente eterno donde, por la magia del verbo, el personaje accede a la universalidad del mito:

¹⁷ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, París, Corti, 1965, p. 12. (Hay versión española, *El agua y los sueños*, trad. de Ida Vitale, México, FCE, 1978).

Yo vivo en medio de un bosque, desnuda, y cuando caen las flores de los cerezos sus pétalos rosados bañan mi cuerpo y perfuman mi carne con sus besos (p. 306).

La "voz" de Carlota reúne burlonamente episodios y anécdotas separados en el espacio y el tiempo ("episodios grotescos y truculentos", p. 589), y se dedica a explorar sistemáticamente, maniáticamente, los distintos campos lexicales privilegiados por su discurso. Así es que "inventa" un retrato (*post mortem*) de Maximiliano tronando en uno de los pabellones de la Exposición Universal de París, acompañado por su secretario "con una charola de plata donde están tus tinteros y tus plumas" (p. 124).

La palabra "plumas" desencadena una enumeración de nombres de pájaros cuyas plumas "servirían" para firmar distintos tratados o declaraciones de guerra más o menos disparatadas, y para cantar los atractivos del cuerpo de Carlota, llegando a uno de esos "blasones" amorosos que coronan cada uno de los soliloquios de la Emperatriz. La proliferación semántica sirve de contrapunto o de compensación al vacío y a la decepción de la historia. Estamos en presencia de la constitución de una memoria, en lucha contra "el carnaval del mundo, la fiesta delirante de la historia" (p. 115). La ficción entraña pues un proceso de mitificación destinado a oponer el presente eterno del Verbo fundador a la desagregación de una palabra historizada, y a inmovilizar en imaginación el curso de la historia: se trata de "inventar el mundo con palabras". Carlota no sirve a la historia, se sirve de ella, sometiéndola a un proceso de transgresión y de sublimación; la historia de la historia se vuelve una fábula, mediante ese soliloquio "lleno de lucidez, aunque esté entreverado en obsesiones, en locuras e imaginación, en sueños y delirios".¹⁸

Este tratamiento de la historia hace de *Noticias del Imperio* una novela polifónica, donde el lector es solicitado por una pluralidad de voces, populares o cultas, ingenuas o pedantes, calculadoras ("Camarón, camarón. . .") o sinceras ("el jardinero de la Quinta Borda"), remitiendo a la tradición costumbrista ("La ciudad y los pregones") o al corrido ("Corrido del tiro de gracia"), confirmando la presencia de un narrador omnisciente o, por el contrario, diluyendo al infinito la identidad del narrador ("Crónicas de la Corte"), ora conduciendo un pensamiento analógico que recuerda

¹⁸ Entrevista de Fernando del Paso con J.J. Barrientos, art. cit., p. 31.

el discurso de la Inmaculada Concepción, de Breton y Éluard ("Yo soy tu amor vestido de marinero. Yo soy tu espanto disfrazado de espejos, tu miembro envuelto en hojas de plátano, tu pecho tatuado de códices", p. 657), ora entregándose a la exégesis literaria o histórica (xxii, 2). Al fin y al cabo, toca al lector escoger y apoderarse a su vez de un momento de la historia de México y del mundo:

Todo se lo 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 (p. 583).