



LA POÉTICA DEL FRAGMENTO Y EL TERCER ESPACIO DE LA HISTORIA EN “NOTICIAS DEL IMPERIO” DE FERNANDO DEL PASO

Kristine IBSEN

Universidad de Notre Dame. EE.UU

BIBLID [0213-2370 (2006) 22-1; 91-103]

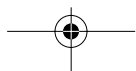
Este trabajo propone estudiar los capítulos metatextuales de “Noticias del Imperio” (1987), versión novelística del Segundo Imperio Mexicano de Fernando del Paso. Aunque la tensión central en la novela radica en la interacción entre los capítulos “históricos” y los monólogos de Carlota, hay lugar en la novela para otras versiones, otras voces, que por su ineludible textualidad nos exigen imaginar un “tercer espacio” discursivo como alternativa. Ya que los narradores de estas secciones son todos individuos comunes y corrientes, de ambos lados del Atlántico, podemos sugerir entonces que la presencia del fragmento también implica un cuestionamiento de la retórica nacionalista, postulando así una visión en que las fronteras culturales se borran y el diálogo se posibilita.

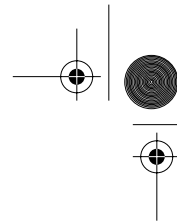
This work proposes to study the metatextual chapters in “Noticias del Imperio” (1987), Fernando del Paso’s novelistic version of the Mexican Second Empire. Although the central tension in the novel is rooted in the interaction between the “historical” chapters and Carlota’s monologues, there is a space in the novel for other versions, other voices, whose unavoidable textuality compels us to imagine an alternative discursive space. The narrators, regular people from both sides of the Atlantic, lead us to suggest that the presence of the fragment also implies a questioning of nationalist rhetoric, postulating in this way a vision by which cultural borders are erased and dialogue made possible.

EN SU INTENTO DE DISTANCIARSE DE LA POSICIÓN TEÓRICA de una “política de la culpabilidad”, Edward Said ha argumentado que ante la presencia de una cultura híbrida se hace patente el imperativo de conectar y no de separar, de reexaminar los encuentros transculturales de una manera que no se les limite a la rígida dicotomía de centro y periferia (1993, 96). Esta perspectiva nos permite proponer una temporalidad histórica que cuestiona las grandes narrativas del pasado, no solamente desde un ángulo que rehúsa perderse en aquel *impasse* que a veces ha resultado ser la posmodernidad, sino además como una noción híbrida del agente histórico que fractura el tiempo de la modernidad desde dentro y, con ello, todos los binarismos que han imperado en la lógica cultural.

El Segundo Imperio designa el breve período (1864-1867) durante el cual Napoleón III pretendió consolidar su dominio sobre México a través del archiduque austríaco Fernando Maximiliano y su esposa belga, Carlota.

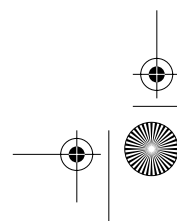
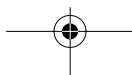
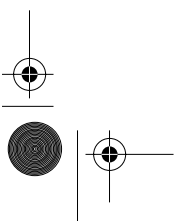
RILCE 22.1 (2006) 91-103





Dependiendo de la época y del lugar en que se crearon, las representaciones literarias de la "tragedia" de Maximiliano y Carlota consideran este momento como representativo de los últimos vestigios del antiguo orden monárquico o de una creciente conciencia nacional mexicana. Al mismo tiempo, hay una notable falta de consenso sobre la importancia del episodio que borra las fronteras preconcebidas entre divisiones nacionales e ideológicas. La historia del Segundo Imperio resulta ser como aquel hilo fino de la historia, al que alude Homi Bhabha, que se resiste a ser incorporado en la trama, "colgando amenazadoramente suelto" de los bordes (1995, 328). Sin embargo, es precisamente esta fractura enunciativa la que nos abre un "tercer espacio", un lugar en el cual, sin negar el afán hegemónico del gesto imperial, se realizan las negociaciones de poder y de autoridad discursiva (Bhabha 1994, 181). Esta reconceptualización de las narraciones consagradas en la historia oficial se articula claramente en *Noticias del Imperio* (1987) del mexicano Fernando del Paso, versión novelística de la intervención francesa. Aunque muchos críticos, y el mismo Del Paso, han señalado que la tensión central en la novela radica en la interacción entre los capítulos "históricos" y los monólogos de Carlota, hay, además, lugar en la novela para otras versiones, otras voces, que por su ineludible textualidad nos exigen imaginar este "tercer espacio" como una alternativa más. Ya que los narradores de estas secciones son todos individuos comunes y corrientes, de ambos lados del Atlántico, podemos sugerir entonces que la presencia del fragmento –y su eventual recuperación en el monólogo de Carlota– también implica un cuestionamiento de la retórica nacionalista, postulando así una visión en que las fronteras culturales se borran y el diálogo se posibilita. Aunque Del Paso no pretende de ninguna manera subestimar los designios imperiales de Napoleón III, la presencia de múltiples voces narrativas cuestiona cualquier discurso petrificado, incluyendo la retórica nacionalista que tiene sus raíces, precisamente, en la república restaurada. En resumidas cuentas, y volviendo a Said, la novela de Del Paso nos confirma que se necesitan "muchas voces [...] para producir una historia" (1994, 71).

Walter Benjamin había privilegiado la anécdota y el fragmento por proporcionar una imagen concreta, distinta a la representación abstracta de la historia institucionalizada que forma parte de la ideología del progreso lineal. En vez de considerar la historia como una sucesión o acumulación de "tesoros culturales" (1969, 256), Benjamin intentó recuperar lo desplazado y transitorio –la "historia con minúscula", según lo expresa Del Paso– para desenterrar la semilla del evento en su totalidad en el análisis de un momento menor (1999, 575). Del Paso explicó así su procedimiento en una entrevista con Marco Antonio Campos:





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 [...]. Y yo necesitaba voces más concretas que contaran desde diversos puntos de vista las historias [...] para narrar hechos lo más directamente posible. (1992, 45)

Para poner en práctica esta concepción desjerarquizada de escribir (y de leer) la historia, el novelista mexicano ha creado un relato en el que los hechos se presentan desde varias perspectivas. Al mismo tiempo, las voces dispersas (y mayormente anónimas) que se integran en la novela se destacan no solamente por su versión al margen de eventos históricos sino, en muchos casos, por lo que exponen sobre las múltiples posibilidades de contar una historia. Ocho de estas narraciones son independientes: los tres fragmentos que llevan el título "De la correspondencia –incompleta– entre dos hermanos" (101-10; 220-31; 394-405); "Camarón, camarón" (212-20); "Yo soy un hombre de letras" (329-38); "Seducciones: (I) '¿Ni con mil avemarías?'" (384-93); "Seducciones: (II) 'Espérate, Esperanza...'" (527-35); y "Corrido del tiro de gracia" (574-84). Dos testimonios más, "La ciudad y los pregones" (162-75) y "Camino del paraíso y del olvido" (436-44) se intercalan dentro de secciones más amplias. Estos capítulos "prescindibles" –por así decirlo– exponen las fisuras y los huecos, las apropiaciones e hibridaciones, la fragilidad de la representación histórica. Al mismo tiempo, aunque sería posible leer estos fragmentos por separado –de hecho, buena parte de ellos se publicaron como relatos individuales– incorporados en la totalidad de la novela sugieren, simultáneamente, una visión en que todos estos elementos dispersos se reúnen de una manera original.

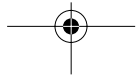
Cada fragmento relata el testimonio particular de alguien que de una forma u otra ha presenciado los eventos. En por lo menos tres de las secciones los narradores confiesan no tener acceso a la palabra escrita, y es allí donde la imaginación de Del Paso parece volar más libremente. El primero de estos narradores iletrados, en "La ciudad y los pregones", es un limosnero ciego cuya actitud ante la intervención extranjera se limita principalmente a lo que para él son preocupaciones prácticas. Se pregunta, por ejemplo, si tendrá que decir "pardió" en vez de "Por Dios" cuando mendigue y le ofende más el olor de los militares franceses que su política intervencionista (165). Como estrategia textual, este capítulo sugiere el proceso de poder, así como la narrativa histórica misma, como palimpsesto y repetición. El narrador obtiene considerable placer raspando las capas de los decretos políticos que se han ido acumulando en el muro desde que recuerda. En la superficie, los edictos de la Iglesia y las proclamas de Bazaine y, detrás de éstos, una serie de pronunciamientos que pasan por Santa Ana y llegan inclusive hasta Iturbide:

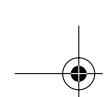


"Le rasco un poco", explica, "y siempre hay otro abajo. Y le rasco al de abajo y más abajo hay otro... es cuento de nunca acabar... nomás es cuestión de rascarle un poco" (170-71). El discurso histórico se revela como un documento de planos casi infinitos y siempre ocultos y, por consiguiente, un modelo para más textos indeterminados en el futuro. Al mismo tiempo, la textualidad física de los trozos de papel debajo de sus uñas y el placer que le da rascarlos, hecho más tangible aún cuando se descubre —solamente en las últimas líneas del fragmento— que su narración ha sido dirigida a un perro callejero, proporciona una alegoría para la intersección entre el texto escrito y el cuerpo humano que se da a lo largo de la novela.

El título del fragmento evoca el doble sentido de la palabra pregón, como lo que anuncia la voz del pregonero y una proclama escrita o, a veces, las dos cosas simultáneamente, ya que antes de fijar en la pared los decretos solían darse en voz alta para las poblaciones analfabetas. Y efectivamente, como las capas de los decretos que al narrador tanto le gusta raspar, hay una variedad de discursos que se intercalan en su narración: anuncios para objetos de consumo, canciones satíricas y un reporte con tono objetivo de los primeros oficiales de la intervención y de sus relaciones antagónicas con la Iglesia. Al seguir la primera enunciación del mendigo con la descripción de un viejo "apoltronado" y "un poco bizco" que resulta ser el General Elías Forey, despojado de su puesto y deambulando por la Alameda, hay un momento en que el destino del militar parece cruzarse irónicamente no sólo con el del mendigo sino también con los siempre cambiantes edictos que se suplantán cada vez que otra persona asume el poder. Este paralelo inesperado entre un militar francés y un mexicano que ejerce poder desde abajo tendrá resonancias en los encuentros transculturales de varios de los fragmentos dispersos. No obstante, la comparación es inexacta. Aunque puede ser cierto que su actividad nocturna de destruir los decretos que acababan de ser pegados es una manera de socavar la autoridad, el narrador no tiene ningún poder verdadero. Al margen de la sociedad, poco le importa si gobiernan los liberales, los conservadores o los franceses, porque la lucha por la autoridad no tiene ningún impacto en su existencia diaria: siempre estará privado del derecho de representación. Desde luego, la referencia directa a la sucesión de poder que había en México en las primeras décadas después de la independencia, también se evoca en esta serie de decretos dispersos. Sin embargo, si leemos la sección en el contexto de los capítulos históricos que lo preceden podemos entender la imagen como una extensión de la discusión de una historia cuyas pautas se marcan más por la repetición que por el cambio verdadero.

La idea de la repetición y la incorporación del cuerpo humano dentro del orden discursivo también forman parte del fragmento "Camarón, Camarón".



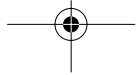


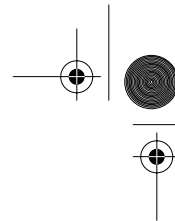
Aunque el narrador de este capítulo es analfabeto, sabe "leer" las plantas del desierto, conoce "las piedras y los caminos... los montes y los helechos" (214), sensibilidad práctica cuya falta resulta ser trágica para los legionarios franceses. Habiendo presenciado varias batallas en su condición de espía para las fuerzas republicanas, asegura que su testimonio ocular, que "escribe en la cabeza", no solamente es más exacto sino que es más válido que el de los que "espían" historias en los libros (220). Sin embargo, a falta de los despojos más valiosos que suele saquear de los cadáveres, los fragmentos que colecciona para componer este relato —pieles de rata, huesos de capulines, plumas de colibríes, la mano de madera del Capitán D'Anjou— son los patéticos restos de una historia o más precisamente, basura. Una reconfiguración grotesca del procedimiento literario de "recoger los pedazos que quedan",¹ este narrador llega a ser emblemático del trapero-historiador (*Lumpensammler*) según lo describe Walter Benjamin en su proyecto de los pasajes (*Passagen-Werk*), así como una reflexión irónica de la manera en que los "tesoros culturales" de la historia se definen y se acumulan.

El narrador convierte la mano postiza del Capitán D'Anjou en mercancía, al reproducir y vender copias de la mano y de la historia que la circunda, porque el *souvenir* no tiene sentido sin una narración explicativa que lo complete:

Y aquí les traigo, señores. 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 [...] me puse a hacer varias manos de madera iguales a las del Capitán D'Anjou [...] Pero ésta es la auténtica mano [...] La tengo certificada por el propio Capitán D'Anjou que la firmó poquito antes de morir. (219-20)

La correspondencia entre el discurso escrito y esta imagen es realizada, como ha señalado Cynthia Steele, por el hecho de que el objeto en cuestión sea una mano, asociado por consiguiente con el acto de escribir (85). Que el narrador reproduzca copias de una mano que era una imitación o copia en primer lugar, y después venda la historia de esa mano (insistiendo en que se trata de la mano "original" y "verdadera") pone de relieve el acto de mimetismo paródico en la narrativa de Del Paso, así como el cambiante papel del testimonio histórico en la época de la reproducción mecánica. Al mismo tiempo, la insistencia en la corporalidad en este fragmento, como la realidad material de la palabra escrita en "La ciudad y los pregones", subraya otro significado del fragmento según lo propone Del Paso, en el que el cuerpo textual y la identidad nacional se subsumen y a veces se violan. Efectivamente, como nos advierte Héctor Ruiz Rivas, la historia oficial de Camarón, en que la derrota de los legionarios se celebra en Francia como un acto heroico, se subvierte en el lenguaje popular mexicano, ya que "Camarón" tiene la connotación de





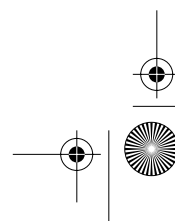
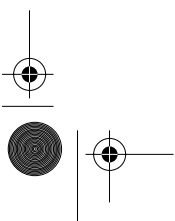
referirse a alguien que es lerdo o cobarde (28). Una vez más, a pesar de sus resonancias profundas, el fragmento es también una broma a costa de los franceses, subrayándose así la dimensión lúdica del lenguaje.²

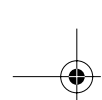
En "Yo soy un hombre de letras", el narrador elabora otra perspectiva lúdica sobre el acto de escribir y de leer, ya que las "letras" en cuestión son, literalmente, eso: las letras de imprenta que lleva en un cofre. Este fragmento plantea el poder de un lenguaje deconstruido y reducido a su versión más básica, más visual y, acaso, más pura, a la energía potencial de las letras mismas que constituyen los ladrillos con los que se edifica el discurso. Esta circunstancia se articula en la voz del padre del narrador, en el momento de darle en herencia las letras a su hijo:

Con esas veintiocho letras se fundan y se destruyen imperios y famas [...] Con las letras se da vida y a las causas y a los hombres, con ellas se les da muerte. Con ellas [...] tú podrás ayudar, hijo, a escribir la Historia de nuestra Patria, así con mayúsculas, y escribirás tu propia historia para bien o para mal, para tu honor o tu vergüenza. (330)

Como sugiere el lenguaje hiperbólico de la voz paternal –y la Historia con mayúscula que el mismo fragmento desmiente– hay momentos en esta narración en que parece haber un pastiche humorístico de ciertos escritores mexicanos, sobre todo aquellos con predilección por los cultismos.³ El narrador, no solamente frustrado como novelista sino rigurosamente inédito a pesar de varios artículos que ha enviado al diario republicano, se consuela pensando que nunca publican sus escritos por ser muy "épicos" o, tal vez, "porque son demasiado acústicos" (333). Como el narrador de "Camarón, Camarón", que sabe que "de contar cosas no se puede vivir" (217), para satisfacer su pasión por las letras el narrador de esta sección se dedica a pintar letreros y escribir cartas de amor para clientes analfabetos. De la misma forma en que el limosnero en "La ciudad y los pregones" deriva placer de la sensación del papel despegándose debajo de sus uñas, el narrador de "Yo soy un hombre de letras" insiste en la materialidad del lenguaje y la precisión del símbolo gráfico. Tiene una relación casi íntima con las líneas y las curvas de cada letra que pinta y, cuando por fin realiza el destino prometido por su padre usando –literalmente– el poder de las letras en la lucha por la soberanía nacional, es para matar a un oficial imperialista golpeándole con los tipos (y la mitad de su novela) en la cabeza.

En las tres secciones "De la correspondencia –incompleta– entre dos hermanos" el estilo discursivo y el contenido se destacan de dos maneras importantes. En primer lugar, los narradores, aristócratas franceses, no sólo son de una clase más privilegiada que sus homólogos de las demás secciones fragmentarias sino que sostienen un tono bastante distinto al matiz sardónico e



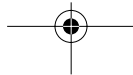


irreverente que predomina en éstas. Más importante, usando datos precisos y, a menudo, testimonios verdaderos, Del Paso ha incluido la perspectiva de dos narradores que ponen en tela de juicio las nociones simplistas de una ideología europea monolítica. Aunque Jean-Pierre, el hermano en México, nunca deja de apoyar el proyecto imperialista, al final decide quedarse en su tierra adoptiva. Alphonse, que se queda atrás, representa la voz crítica dentro de Francia expresándose firmemente en contra de la intervención y los desig-nios bonapartistas. De la misma forma, en la última carta se subraya otra realidad, la de que las divisiones ideológicas tampoco son fácilmente categoriza-das en México, teniendo muchos liberales la conciencia dolorosa de "haber sido invadidos por las tropas de una nación cuya cultura e ideas consideran como suyas" (395). Jean-Pierre comienza su primera carta con las descripcio-nes del paisaje y costumbres mexicanas típicas de los testimonios de viajeros extranjeros de la época, su nostalgia por Francia y su convicción de que "sólo una monarquía podrá arrancar a este país de la barbarie" (104). Cuatro años después, casado con una mexicana de una familia de tradición liberal, sigue apoyando la necesidad de una monarquía europea en México, a pesar de que ya no tiene ninguna ilusión ante Maximiliano, cuyo imperio no es más que "una sucesión de espectáculos" (400). Es Alphonse, sin embargo, quien encarna más explícitamente lo que había dicho Víctor Hugo, que la guerra a México no la hace Francia sino el Imperio de Napoleón III. No nos sor-prende saber que es un historiador con pretensiones de escribir "tres o cua-tro" tomos sobre la Guerra de los Treinta Años, porque su carta presenta una serie deslumbrante de hechos históricos para intentar convencer a su her-mano de que todo es relativo. Si bien los europeos no son "dueños del mono-polio de la barbarie" (226), explica, parafraseando a Rousseau, tampoco son heraldos de la civilización:

No veo cómo podemos justificar una intervención en ningún país en nombre de la justicia social, habiendo en Francia tanta corrupción y tanta desigualdad —toda empresa colonial que alardea de misión civilizadora no es más que una miserable estafa. (223)

En su forma de expresarse y en su perspectiva aparentemente objetiva, el dis-curso de Alphonse es muy semejante al discurso razonado del narrador omnisciente de la novela, sólo que su intención de convencer a su destinatario es más explícita.⁴ La afinidad entre su misiva y el proyecto totalizador del narrador omnisciente se realzan aún más con el detalle —no insignificante— de que Alphonse debe muchos de sus datos a un "amigo, el sabio mexicano" (231).

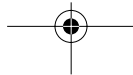
Las cartas sintetizan las observaciones de varios oficiales franceses que publicaron sus memorias en el siglo XIX. Si bien es cierto, como observa Ruiz





Rivas, que los hermanos son amalgamas de dos corrientes de la opinión francesa durante e inmediatamente después del Segundo Imperio (53), no disminuye el significado de haberse incluido la perspectiva francesa dentro de la novela. Además del hecho de que este intercambio epistolar es el único entre las narraciones particulares en que un narrador reaparece, dos de las entregas se distinguen por seguir inmediatamente a otro fragmento prescindible: la carta de Alphonse sigue a "Camarón, Camarón", y la de Jean-Pierre –en que cuenta haberse rendido a los encantos de una mexicana– se ubica, precisamente, después de la primera "Seducción" ("Ni con mil avemarías"). No es fortuito que el intercambio epistolar de dos aristócratas franceses siga a un aparentemente cómico entremés voceado por un representante del sector popular mexicano. Al juxtaponer perspectivas de fuentes dispares (francesas/ mexicanas; cultas/ populares) Del Paso efectúa un cuestionamiento de jerarquías discursivas y, por extensión, de las divisiones sociales que implican. El uso de la forma epistolar es, además, una manera de escenificar la relación entre autor y lector. Que esta correspondencia en particular sea "incompleta" exige que el lector llene los huecos; también propone un modelo historiográfico en que la historia misma es incompleta y necesita un diálogo sostenido.⁵ Finalmente, leyendo la novela misma como una serie de "correspondencias" en el sentido más amplio de la palabra (Europa/ América; pasado/ presente, etc.), se destaca la dimensión metatextual de estos capítulos.

El circuito comunicativo de la lectura se concreta aún más por el modelo persuasivo de dos fragmentos que relatan encuentros eróticos. En la primera "Seducción" ("¿Ni con mil avemarías?") nos encontramos ante una verdadera caja china de voyeurismo, al presenciar la confesión de un sacerdote con el obispo que recuenta, a su turno, la confesión de una espía republicana que había intentado convencerle de la justicia de su causa. A pesar de que el poder de la interlocutora femenina es desplazado por estar enmarcado dentro de la confesión del sacerdote, al final no queda claro en dónde reside la autoridad discursiva. Aunque éste insiste en que no puede absolverla, no por sus transgresiones sexuales sino –significativamente– por su apoyo a Juárez, se obstina en que ella le describa los detalles gráficos de sus encuentros íntimos y, contra su voluntad, es seducido por sus palabras. El poder de la palabra crea una realidad corporal. El interrogatorio del confesor, su curiosidad apenas disimulada, el hecho de que después reporte todo a su superior y su politización de la confesión, deja que su papel y el de la mujer, espía y cortesana, se crucen en un momento de insospechado reconocimiento mutuo. Es más, el sacerdote, declarándose orgullosamente vasco, descubre que a lo mejor tiene más en común con los republicanos que con las fuerzas invasoras. A través de este encuentro se siembra una duda en su mente y, quizás, algo más.

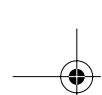




Aunque nunca se especifica si la seducción pasó de las palabras, el fragmento deja esta posibilidad abierta cuando la mujer, después de ofrecerle sus favores a cambio de la absolución, le dice que si al sacerdote le preocupa su salvación no tiene más que ir con el obispo, cosa que efectivamente ha hecho.

Benjamin observa que el fabulador en su "corporalidad total" sólo se da en la encrucijada entre lo local y lo foráneo, entre la palabra escrita y la oral, el cuerpo y el pensamiento (1969, 84). Mientras la primera seducción ocurre dentro del espacio incorpóreo del confesionario, en "Espérate, Esperanza", el segundo de los fragmentos que narran seducciones, le da cuerpo, literalmente, a lo imaginado. El narrador, miembro del equipo legal encargado de enjuiciar a Maximiliano y a sus generales Tomás Mejía y Miguel Miramón, intenta escribir su testimonio para el juicio mientras su amante, Esperanza, procura atraerlo a la cama. Cuando ésta se da por vencida e intenta dormir, el narrador la despierta para seguir su juego erótico. Aunque procura demorar su orgasmo discutiendo sobre política, las dos cosas se funden en un explosivo "¡Miramón! ¡Miramón! ¡Mira... mmmmm... ooohhh!" (534). La sexualidad del narrador mexicano contrasta no solamente con el recato del sacerdote vasco sino también con las prácticas egoístas y perversas de los franceses con quienes la espía se acuesta. Aún así, al presenciar en esta seducción la naturaleza mutua del placer, entendemos mejor la reciprocidad, acaso renuente, de la seducción verbal en el primer fragmento. Al igual que sucede en la primera seducción, el fragmento queda inconcluso, invitando a los lectores a imaginar su destino. ¿Quién es el seductor y quién es el seducido? ¿Quién tiene la autoridad? Si el lector ocupa el lugar de la mujer silenciada, las inversiones de autoridad interpretativa se vuelven aún más provocativas.

La seducción también resulta ser el tema central del testimonio del marido de la amante mexicana de Maximiliano, Concepción Sedano, dentro de la sección "Camino del paraíso y del olvido". Del Paso dice haber escrito este episodio "para hacer un ejercicio poético del abuso del poder" (1992, 40) y, efectivamente, el enfoque aquí es de violación y de conquista. La seducción de Concepción —continuamente descrita por su esposo como una flor arrancada de su jardín— resulta ser una metáfora de la violación de México por las fuerzas invasoras de Europa, invasión que se apoya en la imposición del lenguaje. El jardinero/ narrador ha aprendido todos los nombres de las flores y de los árboles de su abuelo y conoce tres, cuatro e incluso diez palabras para cada planta (437, 440). En contraste, los científicos que han irrumpido en su jardín tienen nombres distintos para todo, no los nombres españoles, ni tampoco los indígenas, sino nombres en latín, a veces ideados por ellos mismos (439).⁶ Como había reconocido Antonio de Nebrija en la primera gramática castellana, publicada el mismo año del primer viaje de Colón, el lenguaje es



siempre compañero del imperio, y así, el tomar posesión representa el ejercicio de una serie de actos lingüísticos inseparables del acto de nombrar (Greenblatt 54-57). Maximiliano, por cierto, está preguntándole al jardinero los nombres de las flores cuando se fija en Concepción y también quiere saber su nombre (440). Por si la correspondencia no quedara suficientemente clara, Del Paso subraya el significado más profundo de esta pequeña "conquista" al presentar al archiduque en Cuernavaca imaginándose ser Hernán Cortés a la espera de la llegada de la Malinche (434). No obstante la naturaleza amistosa del diálogo de Maximiliano con su secretario que precede el fragmento sobre Concepción, hay indicios perturbadores. El archiduque se jacta de las expediciones de caza que ha emprendido por todo el mundo como parte de la misión "civilizadora" de las familias reales y admite (aunque no lo vocalice) querer verse rodeado de "enanos negros [...] y otros monstruos" como en los viejos tiempos de las dinastías (433). Las siniestras insinuaciones del episodio se evidencian aún más en la conversación que sigue al testimonio del jardinero, en el que Napoleón III conversa con Eugenia y su madre sobre la conducta de Carlota y la retirada de las tropas francesas de México mientras juegan a la "Lotería Instructiva de los Animales Exóticos".

Si con "Yo soy un hombre de letras", el lenguaje se plantea como medio privilegiado para la creación de nuevas formas de percepción, "Corrido del tiro de gracia", el último de los fragmentos dispersos de la novela, tal vez pueda ser considerado ilustrativo de una visión de la representación histórica que complementa los comentarios metatextuales del narrador omnisciente en el último capítulo histórico.⁷

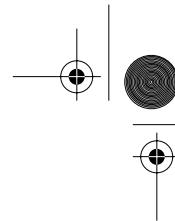
El narrador, individuo que alega ser el oficial que había administrado el tiro de gracia a Maximiliano, intercala en su versión de los eventos un corrido que relata el suceso. La naturaleza confesional de esta sección se compara con la de "¿Ni con mil avemarías?" y su vacilación entre la verdad y la mentira se asemeja a la narración de "Camarón, Camarón". No obstante, su hondo sentido de culpabilidad y la evocación de Maximiliano como Cristo sugiere una postura bastante lejana de lo que convencionalmente se esperaría de un oficial del ejército republicano. Sin duda, la novela de Del Paso quiere desenmascarar la visión de Maximiliano como mártir; y de hecho, la sección que sigue a la del "Corrido", elabora la falsedad de esta imagen mediante los ojos artificiales de Santa Úrsula que le ponen después de su muerte. No obstante, la aparente valentía con que enfrentó su muerte siempre ha resultado un punto de ambivalencia. Es quizás esta división entre lo que representa el archiduque y la reacción personal de los que estaban a su alrededor lo que se expresa en este fragmento que narra su muerte.





Independientemente de la perspectiva particular que imparte el narrador del "Corrido del tiro de gracia", lo que más se destaca en esta sección es la estrategia de elaborar las múltiples posibilidades discursivas que pueden constituir una historia y su interpretación. Aunque la narración comienza con los recuerdos de un viejo, muy pronto cuestiona la veracidad de los testigos oculares cuando dice que si pudiera olvidar inventaría todo "como se inventa una historia o un cuento [...] y que yo mismo acabaría por creer que fue verdad, que así sucedió" (575). Cuando el público escéptico lo acosa con preguntas "Y usted, señor, ¿por qué inventa tanto?" (576), lanza una serie de contradicciones, porque la única verdad es que "todo fue mentira" (577). Si esta vacilación entre la verdad y la mentira (que llega al límite de desmentir su propio nacimiento) suena familiar, es porque ya la hemos escuchado en la narración de "Camarón, Camarón", otro episodio donde las grandes narrativas se problematizan. Este fabulador tiene una afiliación más con el de "Camarón, Camarón": una colección, pero una colección compuesta en su mayoría de cosas intangibles, una recolección. Como legado al público lector deja una mañana con cielo azul, la locura de Carlota, el paraíso y el infierno, todos los detalles que se podría imaginar, "para que no me crean, para que me digan pero cómo se le ocurren tantas exageraciones [...] esas cosas sólo pasan, cuando pasan, en las novelas y los cuentos" (582). La capacidad de compartir experiencias debe ir más allá de un contrato comercial, es un proceso participatorio.⁸ Al privilegiar la representación oralmente transmitida (a diferencia del discurso escrito de los hermanos franceses y de los capítulos históricos), este capítulo subraya el aspecto performativo del relato y, por consiguiente, la función más directa del público. Por eso, como Del Paso con su novela, el narrador comenta que da lo mismo que el público interprete su corrido sobre la muerte de Maximiliano como historia, novela o canción: le deja a cada lector la libertad de escoger "a su gusto qué fue cierto y qué no fue" (583). Si bien siempre suele haber en los corridos un desenlace cerrado – un "FIN" con mayúsculas en la novela– aquí el público, con sus continuas preguntas, muestra hasta qué punto puede representar una forma de discurso maleable, en contraste con la historia institucionalizada que solamente repite lo mismo aunque cambien los actores. En cuanto al narrador, no tarda mucho en dudar de su propia memoria: ¿realmente sucedió así o son memorias que ha recolectado o inventado?

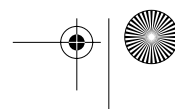
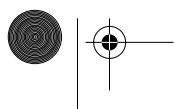
Al terminar su serie metatextual con un corrido, Del Paso subraya la naturaleza polifónica de estos capítulos dispersos. Si bien en *Noticias del Imperio* se reserva para Carlota la recreación más radical del pasado, su declaración de ser "todas las voces, la voz tuya, la voz de tu conciencia" (117) nos permite entender la presencia de estas otras voces, así como la perspectiva de cada lec-

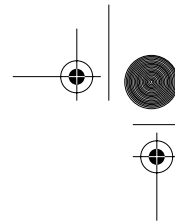


tor, como parte esencial de este gran *collage* que propone la novela. Estas voces alternativas desmitifican las narrativas consagradas de la historia, ya sea por su posición subalterna (como limosneros, espías, prostitutas, falsificadores) o por su ubicación dentro de un discurso privado (la seducción amorosa, la confesión, la carta). De esta manera, el fragmento representa, simultáneamente, una realidad moderna en desintegración y un punto de partida para un futuro colectivo. Al admitir la existencia de "muchas historias no sólo particulares sino cambiantes, según las perspectivas del tiempo y espacio desde las que son 'escritas'" (638), Del Paso pone en práctica una estrategia discursiva en la que se hace posible un nuevo territorio imaginario en el que las distinciones entre "nosotros" y "ellos" se desmoronan a favor de un tercer espacio desde el cual la identidad nacional puede ser rearticulada.

NOTAS

1. Ver *Juan 6*, 12-13. Para una discusión más elaborada de la crítica del imperialismo en la novela ver mis artículos "Cadáveres exquisitos" y "Sueños imperiales".
2. El capítulo también juega con el doble sentido de "contar" ya que el narrador basa sus observaciones en muchas ocasiones en los números que suma en la cabeza.
3. Del Paso ha insinuado su conexión con esta figura en más de una ocasión (ver por ejemplo 1992, 45); y escribió una conferencia con el mismo título en 1980. En su ensayo Del Paso destaca el poder del fragmento, de la palabra, la sílaba y la letra, llegando a conclusiones que se reflejan en la novela: "¿Somos entonces los poetas, los escritores, nada más que juntadores de palabras? [...] Parecería que sí, si pensamos, como Mallarmé, que la poesía no es cuestión de ideas, sino de palabras [...] como simples juntadores de letras, sílabas y palabras, y en tanto lo escrito alcance —como resultado del fluir de un desembocado subconsciente— esa insignificante sí, pero no vana, ni pequeña, ni pueril belleza, seremos capaces, todavía de hacer el amor con un cadáver exquisito" ([1980] 1997, 293-94).
4. El narrador que he llamado "omnisciente" es la voz narrativa que se destaca por ser la que relata los eventos del pasado de acuerdo con el tono objetivo que convencionalmente se encuentra en el discurso histórico. Aunque este narrador puede ser identificado con Del Paso y, de hecho, se revela como autor implícito de la novela en los últimos capítulos, según mi lectura, es, a lo más, una representación, a menudo irónica, del autor.
5. Alphonse menciona dos cartas que había recibido de Jean-Pierre que no se incorporan a la novela; y, desde luego, se supone que van a seguir la correspondencia, a pesar de la distancia.
6. En su estudio de 1883, "La botánica entre los nahuas", el historiador Francisco del Paso y Troncoso defiende la taxonomía indígena por ser en cierta forma "más consecuente", ya que su nomenclatura estaba inextricablemente arraigada en la función de las plantas y sus propiedades (ya fueran rituales, medicinales o alimenticias), mientras





que el sistema europeo se interesaba en la clasificación en sí, en un discurso de posesión que frecuentemente agregaba el nombre del "descubridor" al objeto en cuestión (156).

7. El corrido también incorpora las influencias transculturales, ya que a pesar de tener raíces en el romance español es una forma plenamente identificada con la cultura y la historia mexicanas.
8. Hasta en el momento de su muerte Maximiliano atribuye un valor monetario al cuerpo, dándoles a los soldados del pelotón una moneda para que no le disparen en la cara. Los mexicanos cumplieron con su pedido.

OBRAS CITADAS

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.

—. *The Arcades Project*. Ed. Rolf Tiedemann. Cambridge: Belknap, 1999.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

—. "In a Spirit of Calm Violence". *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. Ed. Gyan Prakash. Princeton: Princeton UP, 1995. 326-43.

Del Paso, Fernando. *Noticias del Imperio*. Madrid: Mondadori, 1987.

—. "Un novelista por la totalidad: entrevista a Fernando del Paso". Con Marco Antonio Campos. *Universidad de México* 497 (1992): 38-48.

—. "Yo soy un hombre de letras". 1980. *El imperio de las voces: Fernando del Paso ante la crítica*. Ed. Alejandro Toledo. México: Era, 1997. 294-304.

Del Paso y Troncoso, Francisco. *La botánica entre los nahuas y otros estudios*. 1883. Ed. Pilar Máyne. México: SEP, 1988.

Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: Chicago UP, 1991.

Ibsen, Kristine. "Sueños imperiales: la teatralidad en *Noticias del Imperio*". *Bulletin of Hispanic Studies* 75 (1998): 469-80.

—. "Cadáveres exquisitos: colecciones y colonialismo en *Noticias del Imperio*". *Revista Iberoamericana* 68.198 (2002): 91-106.

Ruiz Rivas, Héctor. "Francia en México: la expresión de lo local y lo foráneo en *Noticias del imperio* de Fernando del Paso". *Caravelle* 58 (1992): 49-64.

Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1993.

—. "The Pen and the Sword: Cultural Imperialism". *The Pen and the Sword: Conversations with David Barsamian*. Monroe, Maine: Common Courage, 1994. 63-105.

Steele, Cynthia. *Politics, Gender, and the Mexican Novel*. Austin: Texas UP, 1993.

