

El discurso poético en *Noticias del imperio*: el sujeto lírico y la historia

CAROLINA CASTELLANOS GONELLA
Dickinson College
carolinagonella@hotmail.com

RESUMEN: Este ensayo analiza los capítulos impares de la novela *Noticias del imperio* de Fernando del Paso, debido a que el lenguaje y el protagonismo de la narradora, Carlota, la convierten en sujeto lírico. Este sujeto crea y forma parte de un discurso poético con el que revisa y revisita eventos del Segundo Imperio mexicano. Por tanto, el ensayo sostiene que este discurso poético es una forma literaria para acercarse y analizar crítica y simbólicamente el pasado histórico. En particular, esta revisión histórica rescata y valora la experiencia de un personaje que tradicionalmente ha sido marginado: Carlota.

ABSTRACT: This essay analyzes the chapters narrated by Carlota in Fernando del Paso's novel *Noticias del imperio*. The prominence and language used by Carlota transform her into a lyrical subject. This lyrical subject establishes a poetic discourse, which she uses to review and revisit events around the Second Mexican Empire. This essay contends that the poetic discourse is, in itself, a literary form that critically and symbolically approaches and analyzes the historical past. In particular, this historical revision rescues and values the experience of a traditionally marginalized character—Carlota.

PALABRAS CLAVE: sujeto lírico, discurso poético, *Noticias del imperio*, Carlota de México, locura.

KEYWORDS: lyrical subject, poetic discourse, *Noticias del imperio*, Carlota from Mexico, madness.

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

FERNANDO DEL PASO

La tercera novela del escritor mexicano Fernando del Paso, *Noticias del imperio* (1987), se desarrolla alrededor del Segundo Imperio mexicano (1862-1867), sobre todo respecto a los emperadores Maximiliano (1832-1867) y Carlota (1840-1927). Esta novela posee un total de 23 capítulos, de los cuales solamente los impares están narrados por

el personaje de Carlota, mientras que los pares poseen distintas voces narrativas, aun cuando sobresale la de un narrador extradiegético.¹ Los capítulos impares son doce en total y todos presentan el mismo título: “Castillo de Bouchout, 1927”.² En este ensayo me enfoco en los capítulos narrados por Carlota puesto que analizo el surgimiento del sujeto lírico en ellos, así como la función que dicho sujeto desempeña dentro de la construcción del discurso poético que permea la novela. Llevo a cabo este estudio porque considero que el discurso poético rebasa los límites de la narrativa y del discurso histórico en relación a la aproximación a la historia. Por tanto, propongo que a través del discurso poético la novela, en particular los monólogos de Carlota, presenta una nueva forma literaria —el discurso poético— para analizar críticamente el pasado.

Este discurso poético presente en los capítulos impares refleja la condición mental de Carlota, es decir, muestra la corriente de conciencia de este personaje. Dicho discurso gira sobre su imaginación, fantasía, historia, deseos, sueños y recuerdos relacionados con su marido, su exilio en Bouchout y el Segundo Imperio. El discurso poético surge a partir del sujeto lírico carlotiano y de otras estrategias, como el uso obsesivo de figuras retóricas, la elaboración de un arte poética y referencias constantes a poetas y poemas. Sin embargo, debido a cuestiones de extensión, en este ensayo me concentro en la construcción del discurso poético principalmente a partir de la presencia del sujeto lírico.³ Estudio los capítulos impares y no los pares porque han sido menos trabajados por la crítica literaria, y también porque el discurso poético presente en ellos representa una alternativa a cómo narrar y retomar el pasado. Asimismo debo señalar que, aunque el discurso poético puede observarse en otros capítulos de *Noticias*, los monólogos de Carlota son el discurso poético

¹ Me remito a la definición de Gérard Genette en la que un narrador extradiegético no es parte de la diégesis —el mundo donde las situaciones y los eventos narrados ocurren (228).

² Los capítulos pares de la novela son once y cada uno está dividido en tres secciones o subcapítulos, sus títulos son variados, presentan narradores diferentes y están ordenados cronológicamente.

³ Desarrollé el estudio de estas estrategias en mi tesis de maestría de la University of Massachusetts Amherst, con la invaluable ayuda de los profesores Luis Marentes y Raquel Medina. Para más información sobre la naturaleza de los capítulos impares, el lector también puede remitirse, por ejemplo, a los trabajos de Claude Fell y de Peter N. Thomas.

más representativo de la novela. Esto se debe a que son una constante dentro del texto, poseen una reflexión artística adentro de ellos, problematizan la distinción entre lo real y lo imaginario, así como entre la locura y la cordura, la historia y la fantasía.

Antes de comenzar el estudio del discurso poético y del sujeto lírico debe ubicarse la novela de Del Paso dentro de su contexto teórico y literario. Esta contextualización no solo sirve para aclarar el marco de la novela, sino también para mostrar cómo el contexto teórico y el literario se relacionan con el discurso poético de los capítulos impares. Por esto, debe destacarse que muchos críticos de la novela histórica contemporánea latinoamericana —como Seymour Menton, Peter Elmore, Philip Swanson, Stella T. Clark, Alfonso González y Francisco Solares-Lavarre, entre otros— concuerdan en la enorme influencia que tuvieron en este tipo de novelas los planteamientos que caracterizan la corriente teórica posmoderna, a partir de las obras de, por ejemplo, Linda Hutcheon y Frederic Jameson.⁴ Estos críticos de la novela histórica señalan como recurrentes en las novelas métodos deconstructivos, el sentido autorreflexivo, la falta de un solo tiempo hegemónico o la ausencia de temporalidad, así como la confusión entre los límites de lo real y lo no real, entre la historia y la ficción —la metaficción. Igualmente, en relación con los postulados del posmodernismo, se observa en los textos el reto a la arbitrariedad de entidades establecidas y rígidas y la presencia de la intertextualidad.

Estas características destacadas por los críticos se observan en el mundo que construye Carlota en sus monólogos. Por ejemplo, la intertextualidad se encuentra en referencias directas, temas, estructuras y recursos formales en *Noticias*. Algunos de los textos literarios mencionados o reescritos en los monólogos son la obra de teatro *Corona de sombras* de Rodolfo Usigli, el poema “Arte poética” de Jorge Luis Borges, así como dos de sus cuentos, “El aleph” y “Funes el memorioso”, y también los

⁴ En las dos últimas décadas del siglo xx se originó un debate sobre el término “nueva novela histórica latinoamericana”. Este debate proponía un nuevo género de novela histórica que se diferenciaba de aquella considerada como tradicional, es decir, la novela scottiana. Los escritores de esta corriente histórica novelística pertenecen a diferentes generaciones, y entre los más famosos se encuentran Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier. No utilizo el término “nueva novela histórica” porque considero que esta no representa otro género, sino un cambio o una evolución dentro de la novela histórica.

cuentos “Axolotl” de Julio Cortázar y “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” de Gabriel García Márquez. Dentro de la novela también hay referencias a textos literarios, ya que la misma Carlota dice que le habían dedicado varios libros, entre ellos *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío (Paso 2001: 745). A raíz de esta intertextualidad literaria, la novela delpasiana dialoga constantemente con la narrativa y la poesía latinoamericana. Esta relación forma parte del discurso poético debido a que construye un espacio literario y a que ayuda a construir al sujeto lírico, como explico más adelante.

Respecto a la interacción con la literatura latinoamericana y el posmodernismo, también hay que tener en cuenta que este último influenció obras latinoamericanas escritas en la década de los años 70, como *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes. A raíz de esta influencia se observa, en las novelas históricas posteriores, una reflexión o un repensar de los puntos principales del posmodernismo, en la medida en que procuran ir más allá de esta corriente y no simplemente copiar sus postulados. Del Paso continúa esta tradición en *Noticias* debido a que, por ejemplo, ante la dicotomía de usar lo real o lo no real, desde el ámbito de la ficción propone que las dos vertientes son válidas para hablar y criticar el discurso histórico oficial. De aquí que el discurso poético tenga un rol significativo en la novela, puesto que une lo supuestamente “real” —la historiografía— con lo supuestamente “no real” —el lenguaje simbólico, el discurso poético.

Otra gran influencia en las novelas históricas contemporáneas, a tener en cuenta, han sido los postulados teóricos de Mijaíl Bajtín, como por ejemplo los conceptos de heteroglosia y polifonía. Críticos como Menton, Robin W. Fiddian y Juan Bruce-Novoa han estudiado la presencia de estos dos conceptos en la novela delpasiana. Además de la importancia indicada por estos críticos, la polifonía y la heteroglosia tienen un rol principal en la creación del discurso poético en los capítulos impares. Discuto esta relevancia en la sección sobre la construcción del sujeto lírico, ya que los dos conceptos ayudan a explicar cómo se articula la crítica sobre la aproximación a la historia.

Además del posmodernismo, de la literatura latinoamericana y de los conceptos de Bajtín, el nuevo historicismo también ha estado fuertemente relacionado con las novelas históricas contemporáneas en América Latina. Hayden White en *Metahistory* (1973) señala que el historiador arma un tipo determinado de historia —un acto casi poéti-

co— con respecto a los eventos históricos que está retomando (X). En este sentido, Carlota encarna ese paso que da el historiador al armar los hechos históricos e ir más allá de una cronología. Aun cuando ella no se compromete con ningún estilo de fabulación⁵ de los que señala White —el romántico, el cínico, el satírico y el trágico—, Carlota los utiliza todos para tener más opciones a la hora de contar su historia y no dar una visión única del Segundo Imperio.

Asimismo, respecto a estos estilos de fabulación debe destacarse que Carlota construye su narración a través de imágenes y sentimientos, “[y] te esperé, Max, sentada a la mesa, te esperé toda la tarde y no llegaste. Te esperé quince años. Te he esperado sesenta y no has llegado. Y mientras tanto aquí me tienes, Max, sin probar bocado” (Paso 2001: 273). Debido a la presencia del discurso poético en los monólogos de Carlota —que, como explico más adelante, se basa en un tipo de lenguaje, de recursos e imágenes usados por la poesía como lo es el sujeto lírico—, propongo que este discurso constituye un método de fabulación para narrar y aprehender críticamente el pasado. Por esto, la respuesta de *Noticias* a cómo narrar el pasado tiene lugar desde la ficción y no desde la historiografía. Es decir, que la obra delpasiana narra el pasado enfatizando su mismo carácter de novela, de obra literaria, sin por ello perder validez. Por tanto, su método de fabulación sobre el pasado —que llamo discurso poético— es también una crítica, puesto que señala la restricción latente en las reglas o indicaciones de cómo retomar la historia. Como señala Bruce-Novoa, respecto a esta novela, el juego intertextual y de perspectivas de la novela aclara que la historiografía “en sí es un vasto campo de diálogos que a menudo no están de acuerdo” (428).

Debe destacarse, no obstante, que esta crítica a la historiografía no es exclusiva de *Noticias*, sino que forma parte del movimiento a nivel mundial que desafía las categorías preexistentes que dictaban cómo hablar sobre la historia. Para articular este reto autores posmodernos utilizaron mecanismos como la deconstrucción, la carnavalización y el palimpsesto, porque buscaban cuestionar el reinado de los discursos hegemónicos, de las metanarrativas, de la Historia Oficial y el concepto de una única

⁵ Utilizo la palabra fabulación como traducción de “emplotment”, en relación con lo que White llama de “Explanation by Emplotment” para no confundirla con “Explanation by Formal Argument”. Además, se entiende por fabulación el darle sentido a una historia al identificar el tipo de fábula que ha sido contada (*Metahistory*: 7).

“Verdad”. Respecto a este reto, Clark y González en su artículo señalan que la novela delpasiana se convierte en una metaficción historiográfica, según la definición de Hutcheon, porque mezcla el carácter autorreflexivo con lo histórico y el mundo interno del arte con el mundo “real” de la historia (732). Aunque esta novela es una metaficción historiográfica porque valora la importancia del texto literario como fuente de información del pasado (Hutcheon: 5), debe destacarse que esta obra enfatiza su discurso poético, su lenguaje de carácter simbólico.

En este sentido, a diferencia de Clark y González, considero que Del Paso no parodia el modo de contar la historia al haber usado una “loca desmemoriada” (735). Usar a Carlota como narrador es más que una estrategia de parodia, puesto que cuestiona la naturaleza de las metanarrativas y se erige como alternativa para narrar el pasado. Debido a esta crítica, *Noticias* propone un acercamiento a la historia desde la ficción y a partir del uso de la imaginación, la fantasía y especialmente a partir del mismo discurso poético. Por tanto, se debe examinar cómo funcionan los capítulos impares, cómo se articula el sujeto lírico —Carlota— y cómo se presenta la construcción del discurso poético. Este estudio muestra la crítica sobre el Segundo Imperio y destaca la propuesta de narrar el pasado a partir del discurso poético.

EL DISCURSO POÉTICO

La definición de discurso poético aquí desarrollada surge a partir del análisis de las características de los capítulos impares de la novela. También se basa en los estudios de Tzvetan Todorov, Ricardo Gullón y Julia Kristeva sobre la narrativa poética, la novela lírica y la *chora*, respectivamente. Asimismo, se analiza la naturaleza del monólogo porque considero que este sienta las bases del contexto de donde surge el sujeto lírico en los capítulos impares. Primero, entonces, voy a referirme a la naturaleza del monólogo y luego expongo la definición de discurso poético.

Los capítulos impares son monólogos y no soliloquios, al tener en cuenta el análisis que Seymour Chatman hace del monólogo en *Historia y discurso* (1978). Estos capítulos son monólogos de acuerdo con la explicación de Chatman, porque la voz de Carlota —o sea, la del sujeto narrador— es la única voz que se escucha en la narración y ella se refiere a sí misma en primera persona (196). También, el sujeto de los monólo-

gos habla desde un presente eterno, es decir, que el momento en el cual se originan sus monólogos es el presente, que es justamente lo que sucede con Carlota (196). Asimismo Carlota como sujeto siempre utiliza su propio lenguaje, o sea, sus propias palabras, su propio registro y no lo cambia. Y por último, Chatman considera que el sujeto del monólogo no se dirige a un lector o público puesto que no lo tiene (196). Esta situación también ocurre en los capítulos impares porque el que Carlota le hable a Maximiliano se relaciona con la construcción de ella misma como sujeto y no con el soliloquio, como explico más adelante.

Con respecto a la naturaleza específica del monólogo, Chatman distingue dos subclases, en las cuales “[e]l ‘monólogo interior conceptual’ puede designar el registro de las palabras concretas que cruzan la mente de un personaje y el ‘monólogo interior perceptivo’ la comunicación, por medio de una transformación verbal convencional, de las impresiones de los sentidos no articulados de un personaje (sin el análisis interior de un narrador)” (202). Estos dos tipos de monólogos pueden observarse con claridad, tanto por las percepciones mentales de Carlota —como cuando ironiza el papel de Maximiliano (Paso 2001: 683)—, como por la parte en que se tiene acceso a las impresiones de sus sentidos —como cuando se masturba (67). La presencia del monólogo interior conceptual y del perceptivo establece diferentes relaciones de poder con respecto al discurso dentro de los capítulos impares. Es decir, que mientras un monólogo es mental, es consciente y puede ser manipulado por un narrador —que sería Carlota consciente de estar monologando—, el otro solo se remite a las sensaciones, a los sentidos. Esta situación genera un contrapunteo dentro de los monólogos, entre la crítica y la percepción de sensaciones de Carlota. Esta situación creada por los dos tipos de monólogos se retoma más adelante, en relación a cómo el discurso sobre la locura se mezcla con los eventos históricos y con el tono poético. Entonces, a partir del análisis de Chatman y de los capítulos impares, se demostró que estos últimos son monólogos porque Carlota muestra sus impresiones personales y narra y critica eventos históricos. Paso a explicar, ahora, la definición de discurso poético.

En *Los géneros del discurso* (1978), Todorov muestra cómo una novela presenta un discurso poético gracias a la articulación de herramientas que normalmente utiliza la poesía. Todorov se refiere a la novela poética y pone como ejemplo a *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, puesto que no posee procedimientos típicos de la narrativa ya que las acciones de

los hechos no están encadenadas lógico-temporalmente (117). Además, según este crítico, prevalece la enunciación sobre el enunciado, existe un fuerte paralelismo entre las partes y el todo, y hay una tendencia a la alegoría que hace que el lector busque una segunda significación (120-24). En general, Todorov pone de relieve que la unión de ciertos procedimientos, que por separado pueden pertenecer a la narrativa o la poesía, genera lo poético en el texto. Estos procedimientos en el caso de la obra de Novalis son el paralelismo, la alegoría, la naturaleza de las acciones y el encastramiento (117).

Al usar las indicaciones de Todorov en relación a la novela delpasiana, se observa que las acciones del pasado no se le presentan directamente al lector de los monólogos porque están filtradas a través del discurso de Carlota. Por esto, los monólogos no son la historia del Segundo Imperio mexicano, sino que son la versión, las reflexiones y el arte poética del sujeto de Carlota. Además no existe una narración lógica-temporal porque los monólogos están llenos de elipsis —tanto analepsis como prolepsis— que Carlota hace entre uno y otro evento. Asimismo, estos eventos que ella narra están llenos de imágenes de su pasado, de distintos momentos y, a veces, de momentos que ella misma se inventa o de sus sueños, como cuando recibe la carta de su papá y de pronto se encuentra en Chichen-Itzá: “Y seguí bajando la escalera, siempre con la carta de papá en la mano, y me di cuenta que había pasado de la escalera de la torre redonda a la escalera del Castillo de Chichen-Itzá y que esa escultura de piedra de un hombre recostado que sostenía una vasija en el vientre era el chac-mool” (Paso 2001: 396). Por tanto, el uso de procedimientos que pertenecen a la poesía —como la centralidad del sujeto, la descripción de imágenes y la falta de linealidad temporal— apunta a la creación de un discurso poético en la novela.

Este discurso poético se comprende mejor a partir del estudio de Ricardo Gullón. En *La novela lírica* este crítico explica que algunas de las características más destacadas de las obras llamadas líricas o poéticas o psicológicas son la interiorización, el uso tanto de la corriente de conciencia como del monólogo interior, la coherencia del punto de vista, la simultaneidad narrativa, la ruptura de la linealidad temporal y la exigencia de un lector activo (15-16). Estos rasgos que señala Gullón están presentes en los capítulos impares porque, como se explicó, se trata de monólogos que presentan un punto de vista y no hay una linealidad temporal. Además, dicho crítico afirma que el material de la novela lí-

rica está desordenado deliberadamente, y “[t]ras ese material se siente justamente un ‘estado de conciencia’, todavía inarticulado, preverbal, una latencia solo audible en lo patente del texto” (38).⁶ Ese estado de conciencia inarticulado al que se refiere Gullón es el del discurso poético de Carlota. Es el discurso que surge a partir del monólogo perceptivo y el cual está permeado por lo semiótico del lenguaje simbólico, es decir, por contradicciones, incongruencias y por un lenguaje metafórico.

Este estado de conciencia y tipo de lenguaje justamente apuntan al estado de la *chora*. Kristeva en *Revolution in Poetic Language* (1974) toma prestado el término *chora* de Platón, para señalar una articulación extremadamente provisional y esencialmente movable que está constituida por movimientos y sus estados efímeros (25). Para esta crítica la *chora* reúne una corriente sin fin de pulsiones que tienen lugar antes de que se produzca el significado (36). Después de que el sujeto entra en el orden simbólico —el aceptar las normas de la sociedad—, la *chora* queda reprimida y solo se puede observar dentro del lenguaje simbólico como presión pulsional, gracias a contradicciones, falta de significado, alteración, silencios y ausencias. Estas manifestaciones del lenguaje simbólico aparecen en los monólogos, porque Carlota está en un estado de conciencia que no necesariamente se ajusta al lenguaje racional, normativo y denotativo —que sería el de la historia oficial o el del monólogo interior conceptual. Por el contrario, se acoge a un lenguaje que le da cabida a otras perspectivas que precisamente contribuyen a la construcción del discurso poético y a una crítica implícita de la historia por parte del sujeto monologante. Es decir, que el sujeto de los monólogos se expresa con un lenguaje simbólico que se remite a un ámbito no normativo, lo cual le permite presentar un punto de vista y una crítica diferente.

A raíz de los análisis de Gullón y de Kristeva se termina de confirmar la presencia de un discurso poético —o lírico según Gullón— en los monólogos carlotianos en *Noticias*. Aun cuando esta presencia es un rasgo innovador, debe destacarse que la novela delpasiana no es la única que presenta el discurso poético como una estrategia para relatar el pasado histórico. También se podrían citar las novelas *Boca do Inferno*

⁶ El uso del texto de Gullón me interesa en cuanto a su definición de sujeto lírico y no por el marco general de la novela lírica. Para este crítico el sujeto lírico es una característica fundamental de este tipo de novela, por lo cual la construcción de Carlota como sujeto lírico es base fundamental del discurso poético.

(1989) de Ana Miranda y *Del amor y otros demonios* (1994) de García Márquez, como novelas históricas que enfatizan el discurso poético. En estas obras se observa la poetización del lenguaje, es decir, la transgresión de los límites del simple relato de hechos, así como el diálogo constante con poetas y poemas. El lenguaje en estas novelas también se vuelve autónomo dentro del discurso narrativo y prácticamente se torna un fin en sí mismo, por lo cual se observa una tendencia en las novelas históricas latinoamericanas a usar un tipo de discurso poético. Este discurso se convierte en parte integral de la narración ya que la recreación histórica poética se torna más simbólica, por ser autorreflexiva, connotativa y por enfatizar el lenguaje con el que se narra. Dicho simbolismo, por tanto, coloca estas novelas a la par de la novela de Del Paso, ya que señala la importancia de las múltiples connotaciones que posee el lenguaje con el que se relata el pasado.

LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO LÍRICO

Después de haber analizado la categoría del monólogo, la definición de discurso poético, y la relación entre *Noticias* con obras literarias y teorías, paso a examinar la naturaleza del sujeto lírico y cómo ayuda a construir el discurso poético. Este estudio se basa en los análisis de Janusz Slawinski y de Gullón sobre la naturaleza del sujeto poético o lírico. También, la construcción de este sujeto se examina a partir de la polifonía y la heteroglosia, debido a que estos conceptos ayudan a articular la crítica sobre cómo aproximarse a la historia. Y, por último, analizo el discurso de y sobre la locura puesto que transparenta el simbolismo que posee el sujeto en los monólogos, debido a que cuestiona imágenes y conceptos tradicionales.

Noticias abre con una larga enumeración de los títulos y familiares de Carlota, que conforman la presentación del personaje. También estos títulos señalan su estatus social y la importancia que ella misma se adjudica al nombrarlos con orgullo:

Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América. Yo soy María Carlota Amelia, prima de la Reina de Inglaterra, Gran Maestre de la Cruz de San Carlos y Virreina de las provincias del Lombardovéneto acogidas por la piedad y la clemencia austriacas bajo las alas del águila

bicéfala de la Casa de Habsburgo. Yo soy María Carlota Amelia Victoria, hija de Leopoldo Príncipe de Sajonia-Coburgo y Rey de Bélgica (9).

Por ubicarse al comienzo de la novela, esta lista constituye una afirmación del sujeto, lo cual marca el tono que tendrá el discurso de Carlota, ya que ella hablará como un miembro de la realeza europea. Respecto a esta presencia enfática del sujeto lírico, vale la pena recordar que Gullón explica que en la novela lírica el yo se distiende y en desmesurada hipertrofia invade el texto, determina su ritmo, su tono y su textura (27). Se observa, entonces, que Carlota destaca su presencia lírica al adueñarse de los monólogos e imprimirles su propio ritmo a través de imágenes, concatenaciones, enumeraciones, así como a través de imágenes recurrentes en ella, como por ejemplo el embarazarse.

Esta afirmación del yo carlotiano al comienzo de la novela también apunta a una recuperación histórica de la posición real y de las posiciones territoriales de ella como Emperatriz de México. Por esto, desde el comienzo de los monólogos la presencia del sujeto está fuertemente marcada y contrasta con Carlota, la persona histórica. Esto se debe a que esta última fue declarada demente y permaneció encerrada toda su vida, principalmente en el castillo de Bouchout, en Bélgica, hasta su muerte en 1927. Además, hay que tener en cuenta que Maximiliano, a raíz de su fusilamiento en 1867, adquirió un carácter de mártir y de víctima por lo que Carlota también fue eclipsada y olvidada. Entonces, la fuerte presencia del sujeto no solo marca el tono de los monólogos, sino que representa la recuperación de un personaje olvidado por la historia y eclipsado por Maximiliano. De aquí que el personaje en los monólogos llene con sus palabras su ausencia o marginalidad histórica.

Debido a este predominio de Carlota como sujeto en los monólogos y al discurso poético con el que narra, ella más que ser una narradora, una voz, es un sujeto lírico. Slawinski en “Sobre la categoría del sujeto lírico” examina las características particulares de este sujeto poético. La primera de estas es que todo el material semántico tiene que girar alrededor del sujeto, es decir, que se trata de un monocentrismo (339). También, el sujeto lírico solo existe en su propio plano semántico, o sea, que lo enunciado es una cita de solamente un nivel (340). Y por último, este sujeto lírico se desarrolla y crece gradualmente a lo largo de la obra (341). Entonces, en relación a *Noticias*, primero se observa que los monólogos giran alrededor de Carlota puesto que todo pasa por su

filtro, ya que es ella la que enuncia, como se indicó respecto a la naturaleza del monólogo. Segundo, el universo de los monólogos es el de Carlota porque ella constantemente da su punto de vista. Y tercero, Carlota construye el universo de sus monólogos a medida que sus temáticas y preocupaciones se expanden, ya que su opinión y críticas se van agudizando. Por ejemplo, el tema del embarazarse remite al deseo que siente por Maximiliano, así como también se relaciona con la maternidad y con ser ella la madre de México. Con esto se comprueba que Carlota no es un narrador, ya que por su presencia enfática y por narrar con un lenguaje poético es un sujeto lírico en los monólogos.

No obstante, debe tenerse en cuenta que Slawinski se refiere a tres roles que el sujeto lírico puede desempeñar en el texto poético: “1) una determinada actitud del ‘yo’ hablante hacia las circunstancias psicológicas y objetuales del enunciado; 2) su actitud hacia la ‘segunda persona’ hacia el *partenaire* (o *partenaires*) —evocado o solo potencial— de la situación lírica; 3) la actitud del ‘yo’ hacia el sujeto de los actos creadores y hacia la situación socioliteraria en que ese sujeto se halla” (345-346). Al establecer un paralelo entre la novela delpasiana y esta cita, se observa que a lo largo de los monólogos se crea el espacio de Carlota. Específicamente se trata de un espacio en el que da su testimonio y opinión sobre los eventos antes, durante y después del Segundo Imperio mexicano. Y respecto al segundo y tercer rol, Carlota como sujeto lírico juzga los eventos y discute con Maximiliano —la segunda persona— su relación y su rol en México, al tiempo que se refiere a diversos textos literarios latinoamericanos, como se indicó respecto a la intertextualidad de *Noticias*. Debido a estas razones, Carlota desempeña los tres roles del sujeto lírico mencionados por Slawinski.

De estos tres roles señalados debe destacarse el segundo, que es la relación —evocada o potencial— que el sujeto establece con la segunda persona, para examinar más de cerca la construcción del sujeto lírico. Además de autoafirmarse y formarse como sujeto lírico, el yo de Carlota también se construye al hablarle constantemente a su esposo Maximiliano, pero no llega a formar un soliloquio. De hecho, después de su presentación en el primer monólogo, el sujeto lírico se destaca por ser fuente de información del pasado y por ser presentadora/mediadora de su esposo. Sin embargo, lo que Carlota como sujeto de los monólogos hace no es simplemente recuperar a Maximiliano y su historia, sino retomarse a sí misma ya sea como sujeto enunciador de la historia o

como sujeto que rescata su historia. A través del lenguaje aparece el uno —Carlota (yo)— por la relación que este establece con el otro —Maximiliano (tú). Esta relación del yo con el tú convierte al yo en sujeto puesto que, como Madan Sarup explica con respecto a las teorías lacanianas, los seres humanos se vuelven sociales con la apropiación del lenguaje (7). Debido a esto, se entiende que al articular un diálogo entre la versión oficial de la historia y su lenguaje simbólico y crear por tanto un discurso poético, Carlota se desarrolla como sujeto en los monólogos.

Se entiende, entonces, que la presencia del tú en los monólogos es evocada ya que Carlota siempre le habla a Maximiliano. Además él nunca se pronuncia y Carlota le hace preguntas retóricas. Por esto, el que Carlota le hable a Maximiliano representa un diálogo consigo misma, porque muchos de los errores de él —como aceptar la corona mexicana— también fueron de ella. El monólogo que establece Carlota arma un espacio donde ella recupera a Maximiliano con el propósito de recuperarse a sí misma como sujeto. Al mismo tiempo se trata de un espacio donde le dice que lo ama, que lo desea, pero donde también le reclama por su comportamiento en el pasado, lo expone y sobre todo lo humaniza. En este sentido, ella teje una imagen de Maximiliano como un ser humano con los mismos defectos y cualidades de cualquier persona, como se observa en el monólogo XIII:

Fuiste Maximiliano el inflexible. Maximiliano el rencoroso. Y porque no perdonaste a García Cano, los mexicanos no te perdonarán nunca. Fuiste, también, Maximiliano el ridículo porque cuando se casó el Mariscal Bazaine le enviaste una carta escrita en papel color de rosa, y Maximiliano el incrédulo porque no le hiciste caso a Détryat cuando te advirtió que todos te iban a abandonar, Maximiliano el imprevisor, Maximiliano el abandonado, y Maximiliano el ciego... (670)

Esta cita es una muestra de cómo el monólogo XIII está lleno de epítetos sobre Maximiliano, entre los cuales también se encuentran el ambicioso, el atento, el inflexible, el artista y el liberal. Los epítetos terminan deconstruyendo la figura mítica y de mártir fusilado de Maximiliano, al mismo tiempo que le añaden dimensiones para evitar mostrarlo desde un punto de vista maniqueo. Debido a esto, Carlota construye, recompone y humaniza a Maximiliano dentro de los monólogos porque él no es una entidad rígida o unidimensional. Sin embargo, al llevar a cabo esta recuperación y darle un tono poético —que surge en parte por

las abundantes enumeraciones de los epítetos—, ella se erige en crítica y en analista del comportamiento de él, de sus errores y de los eventos del Segundo Imperio mexicano en general. Básicamente, Carlota más que en testigo se convierte en una historiadora de ese periodo.

Esta relación que se establece entre el yo y el tú literarios y que construye al sujeto lírico, puede ser aún mejor entendida a partir del estudio de Bajtín en *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1929). Para Bajtín, los personajes de las novelas cortas de Fiódor Dostoyevski establecen al hablar con un otro ese espacio en el que se puede observar sus rasgos (204-237). Con respecto a esta situación, se nota que si Carlota como sujeto lírico no le hablara en segunda persona a Maximiliano, su monólogo poético no llegaría a obtener el mismo grado de intimidad que presenta. Por esto, Maximiliano es un espejo en el que Carlota se observa a sí misma hablar de aquello que no podría decir sin él, como de sus deseos. Al incorporar a Maximiliano y su historia en el monólogo, Carlota crea un espacio donde ella se confiesa y construye una crítica de la historia y de las personas involucradas. Por tanto, debe destacarse que Carlota no necesita la visión de Maximiliano (aunque sí su presencia) porque al fin y al cabo ella es la dueña de sus discursos, es el “demiurgo” de sus historias: “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” (Paso 2001: 458).

En los monólogos, además de este tono individual, confesional y de demiurgo que se crea, se observa que Carlota presenta otras perspectivas o puntos de vista. Aquí vale la pena recordar los dos conceptos de Bajtín, la polifonía y la heteroglosia, antes mencionados. En la lectura de *Memorias del subsuelo* (1864) de Dostoyevski, Bajtín llega a la conclusión de que el héroe del texto presenta un monólogo polifónico porque alterna con varias voces (204-237). Específicamente la polifonía bajtiniana destaca que la voz de un personaje tiene el mismo peso que la del autor (7), es decir, que la voz del personaje es tan válida como la del narrador, por lo cual distintas voces se interpelean la una a la otra en la obra (Dentith: 42). Esta polifonía en los monólogos se observa con Carlota porque, aun cuando podría estar subordinada al narrador extradiegético de los capítulos pares, su voz es la de un personaje autónomo y tan importante y lícito como la voz de dicho narrador.

Además de la polifonía, el otro concepto desarrollado por Bajtín es la heteroglosia. Este concepto explica la variedad y diversidad de lenguas entre la lengua del autor y la de los personajes, quienes actúan como seres autónomos, y a través del cual se observan diferentes grupos y clases sociales en los textos (35). En los monólogos la heteroglosia se aprecia porque diferentes grupos y estratos aparecen.⁷ Aunque los monólogos son el universo de Carlota, ella presenta las opiniones de otros para luego criticarlas. Así lo hace con respecto a ella, a la realeza europea, a los acontecimientos del Segundo Imperio y a los mexicanos con los que se relacionó. Además, Carlota está rodeada de voces o “fantasmas” que pertenecen a su pasado, por lo que se conforma una heteroglosia de la cual Carlota es consciente. Esto se observa cuando explica el estado en el que se encuentra, que es un sueño con los ojos abiertos:

En un denso claroscuro poblado de fantasmas que me hablan todo el tiempo, que me murmuran al oído o que me gritan, cuando quiero hacerme la ciega y la sorda, que esos ojos que los ven no son los míos, ni míos los oídos que los escuchan, ni mía la voz que los impreca o que les suplica que me dejen tranquila, que me dejan sola, que ya no quiero soñar, que ya no quiero ser otra que no sea yo misma (126).

Esta cita apunta a un estado de conciencia amplio, es decir, a un espacio que recoge visiones, testigos y no solamente la perspectiva de Carlota, aun cuando sea a través de ella que estos aparecen. Por ejemplo, en varias partes de los monólogos Carlota le dice a Maximiliano que no oiga lo que las otras personas dicen: “Por eso, Maximiliano, si te dicen que a veces, por horas y hasta por días enteros estoy lúcida [...] no les hagas caso, no les creas” (402). Con esta cita se nota que Carlota discute con las palabras de otras personas sobre ella y se nota que son palabras independientes de su discurso. Al contárselas a Maximiliano les da cabida y les da un tono poético, ya que las mezcla con su propio punto de vista. Por esto, en este espacio polifónico y de heteroglosia, el lector de los monólogos tiene acceso a la visión de Carlota y a la que otros personajes tienen sobre ella.

A raíz de esta presencia de la heteroglosia y polifonía bajtinianas, se observa que la novela pasa del nivel monológico al dialógico, en donde

⁷ La presencia de la heteroglosia ha sido más estudiada en relación con los capítulos pares, por ejemplo, por Menton y Bruce-Novoa.

el autor no está hablando consigo mismo solamente, sino que le da cabida a otras voces y opiniones que pueden tener perspectivas opuestas o al menos diferentes. Entonces, al tener en cuenta que en los monólogos el método de fabulación implícito —en términos de White— es el discurso poético, la narración de la historia se basa en un sujeto lírico y un lenguaje simbólico, polifónico y de heteroglosia. Esta naturaleza del discurso poético precisamente es la que cuestiona la noción de que existe una sola versión del pasado o una sola forma de narrarlo.

A partir de su relación con Maximiliano y de la presencia de la polifonía y heteroglosia, Carlota recupera la historia y los eventos históricos. Se trata de una historia llena de horrores, de guerras, de mentiras, de dolor, de deseos frustrados, de insolidaridad y de locura(s). Carlota se dirige a la locura que significó el Segundo Imperio y de la que ella misma formó parte, y en tanto que remite al pasado precolombino mexicano, su discurso también se refiere a la historia general de México. Debido a esta situación, Carlota como sujeto lírico revisa el pasado mexicano, presenta la visión de distintos participantes, así como de textos históricos y literarios sobre el Segundo Imperio y reevalúa su papel. Al llevar a cabo esta reevaluación ella se inscribe a sí misma como parte de la historia de México y como mexicana. Por tanto, esta presencia de Carlota señala que Del Paso la valora, la mexicaniza y le da la voz que no tuvo, al hacerla reflexionar sobre la historia en los monólogos. Por esto en *Noticias* Carlota alcanza el bolígrafo —que de cierta forma sería imaginario porque relata y no escribe—, lo que Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, en *The Madwoman in the Attic*, describen por parte de las mujeres escritoras como un “attempt to pen” (30). Es decir, que los monólogos de la novela permiten tener acceso a una visión autónoma de un personaje histórico femenino que había sido marginado.

En este sentido, tener acceso a la voz de Carlota, a su evaluación de la historia en los monólogos, representa el contradiscurso a la locura que le impusieron a la persona histórica. Es decir, que Del Paso presenta a Carlota de manera enfática, pero no lo hace como si se tratara de una loca o demente que ha sido la lectura tradicional sobre ella. De hecho, muchos de los biógrafos de la emperatriz e historiadores del Segundo Imperio mexicano se concentran en los episodios que ella protagonizó en Europa después de haber llegado de México, para construir el discurso sobre su locura. Por ejemplo, Egon Caesar Count Corti concluye que la “enfermedad” de Carlota era una causa perdida (716). También, debe

señalarse que varios críticos, como Elmore y María Cristina Pons, no consideran que la locura de Carlota pueda ser simbólica. Por ejemplo, Elmore señala que ella está loca y sus parlamentos son el “impromptus de una demente”, que su locura es metódica y funda su cohesión en un temple lírico solemne y febril, en una retórica barroca enciclopédica y en la recurrencia obsesiva de fantasías sicóticas (154).

A diferencia de esta visión de Carlota, hay que destacar que su locura en la novela está llena de lucidez, como se aprecia cuando critica la sociedad de aquella época o a Maximiliano. El mismo Del Paso confirma esta lucidez en su entrevista con Juan José Barrientos: “a final de cuentas es un monólogo lleno de lucidez aunque esté entreverado en obsesiones, en locuras e imaginación, en sueños y delirios” (1986: 31). También, hay que tener en cuenta que dicha lucidez cuestiona y dialoga con la imagen de Carlota creada en otros textos literarios. En *Corona de sombras* Carlota en el castillo de Bouchout es una anciana demente, y en México es una emperatriz que posee tal apego por el poder que se asemeja a Lady Macbeth. A diferencia de esta obra de Usigli, en *Noticias* Del Paso presenta a Carlota como un sujeto lírico que expone su punto de vista y cuestiona el silencio y la locura que le adjudicaron y, así como admite sus errores y su ambición, destaca su amor por México. Es decir, que Del Paso reescribe la imagen tradicional de Carlota y presenta una imagen más compleja. Esta imagen se observa, en primer lugar, porque el discurso poético de Carlota demuestra que su lucidez se alterna con su locura. Además, ella misma manipula esta situación y a sus discursos, ya que por ejemplo juega con la gente que la cuida en su castillo de Bouchout. En segundo lugar, el valor simbólico de la locura dentro de los monólogos cuestiona la dicotomía ángel/monstruo, o sea, la visión binaria tradicional sobre las mujeres, que en el caso de Carlota sería ser sumisa o dominadora/rebelde, colonizadora o colonizada, cuerda o loca. Por esto, el discurso poético de la “loca” y sobre la locura pone en jaque los conceptos binarios tradicionales sobre las mujeres autoras (o críticas).

Para examinar cómo Carlota cuestiona este binarismo, hay que referirse al discurso sobre la locura. Michel Foucault en *Madness and Civilization* (1961) señala que en el siglo XVII se observaba en la pasión la posibilidad de la locura, donde esta última representaba un aislamiento de la realidad (88). En aquel siglo también se pensaba que la imaginación era locura cuando la mente se ataba a la arbitrariedad de las alucinaciones y se volvía prisionera de la aparente libertad de la imaginación

(93). Por último, Foucault veía que el lenguaje de la locura une cuerpo y alma a través de la pasión, al tiempo que es silencioso puesto que ocurre entre la mente que se habla a sí misma cosas que cree verdaderas (100). En relación con estas ideas, en *Noticias* se observa que una gran parte de las manifestaciones de la locura de Carlota son sus obsesiones, como la enorme pasión que siente hacia Maximiliano ya que sus monólogos están llenos de constante deseo por él. Este deseo está frustrado porque, según Carlota, nunca tuvo relaciones sexuales con Maximiliano en México, así como nunca tuvo hijos de él. Su locura, al seguir a Foucault, también se observa en la imaginación fértil que tiene en los monólogos y en su lenguaje, y que contrasta con su infertilidad física. Además, hay que destacar que su discurso está permeado por constantes enumeraciones, digresiones y elipsis, las cuales representan lo semiótico en el lenguaje —la *chora* reprimida como se indicó.

Sin embargo, debe destacarse que el narrador extradiegético en uno de los capítulos pares, al discutir el proceso de creación literaria, dice que hay que inventarse una locura para Carlota (719). Con esta referencia, se nota que existe un discurso de y sobre la locura, en la medida en que existen referencias a la persona histórica —a Carlota. La construcción de Carlota como sujeto lírico, por tanto, muestra a un personaje autónomo (y no a un narrador subordinado) que discute constantemente la imagen adjudicada la persona histórica, así como el lenguaje usado para referirse a ella. A raíz de esta situación, la locura “social” de Carlota, la que le impusieron, es una excusa bajo la cual el sujeto lírico subvierte el mundo y el discurso histórico. También es una excusa a partir de la cual presenta su propia versión y forma de narrar la historia: el discurso poético.

En este sentido, debe tenerse en cuenta que Foucault indica que el lenguaje es la primera y última estructura de la locura —su forma constituyente—, ya que en él se basan todos los ciclos en los cuales la locura articula su naturaleza (100). Entonces, por ser Carlota la voz de la “otra” y de la “otra loca” en los monólogos, su presencia representa la oportunidad de darle voz a los olvidados y más específicamente a la mujer olvidada, despreciada y tachada de loca: a la subalterna. El sujeto lírico que conforma Carlota es el marginal, el rechazado, no solo en términos sociales o económicos, sino también dentro de su papel histórico en la sociedad. Su discurso poético, en esta medida, retoma el tema de la locura social al tiempo que juega con la definición y la construcción/

recreación de la historia. Se trata de un discurso poético por parte de una marginal que se refiere a la locura de escribir “la historia” o “una historia” y a cómo narrarla.

Debido a esta situación, el discurso poético de la novela cuestiona la visión tradicional sobre la historia del Segundo Imperio, ya que la novela recupera a uno de los testigos principales de los eventos históricos que había sido marginado, tanto en la sociedad como en los anales de la historia. La locura o el discurso sobre la locura y el discurso historiográfico representan el juego de poder que se señalaba entre el monólogo interior conceptual y el perceptivo, y entre el lenguaje racional y el simbólico. Así como *Noticias* dentro de los monólogos de Carlota y en los capítulos pares recupera los hechos —los conceptos, la historia, los eventos concretos—, en los monólogos carlotianos también se presentan las emociones, las impresiones de los sentidos —la *chora* reprimida, el lenguaje simbólico. En medio de estos dos planos o discursos se instala el discurso poético, pero no se trata de un tercer estilo separado o radicalmente diferente. Tampoco se trata, como señala Daniel Chávez, en “Propuestas para un análisis del discurso en *Noticias del imperio* de Fernando del Paso”, de que el discurso de Carlota es el de la locura, mientras que el de los capítulos pares es el de la historia (30). A diferencia de Chávez, considero que el discurso poético constituye un estilo de fabulación que narra el pasado a partir de una visión más amplia puesto que abarca diversos testigos y puntos de vista. Al realizar este procedimiento, dicho discurso cuestiona el concepto mismo de “racionalidad” y de categorías opuestas, como cordura *vs.* locura o de historiografía *vs.* discurso poético/literatura. Es decir, que la novela cuestiona las nociones occidentales de cómo retomar los eventos históricos —la objetividad del historiador y sus fuentes. Al mismo tiempo, la obra propone que el discurso poético puede de forma válida retomarlos y analizarlos sin agotarlos, justamente porque no los reduce a una sola visión o denotación.

Este discurso poético y connotativo presente en los monólogos que comenzó con la enumeración de los títulos de Carlota se cierra en el último monólogo. Además de referirse al final mismo de la novela, ya que dicho monólogo es el último capítulo de la novela, Carlota vuelve a reafirmar su yo a través de sus títulos reales (746). Sin embargo, estos han cambiado, como si a lo largo de la novela los hubiera ido destruyendo, deconstruyendo e ironizando —estos títulos son la cita que aparece como epígrafe de este ensayo. Por tanto, las ideas de posesión y de co-

nexiones con la realeza que estaban presentes en los títulos desaparecen, porque para ella ahora carecen de sentido, de referente. Al final de la novela y de su vida —1927—, para Carlota su posición de miembro de la realeza deja de ser algo de lo cual se siente digna y orgullosa. Así como hizo de Maximiliano un ser humano con errores, astucias y estupideces, con ambición y caridad, ella muestra que no es reina o princesa, pero tampoco una insensible, ambiciosa —lady Macbeth— o loca de remate.

No obstante, Carlota no relativiza todo, sino que problematiza conceptos rígidos y preestablecidos al destacar la artificialidad de ser emperatriz o reina o princesa de algo o alguien. Al cambiar su título de “Emperatriz de México y de América” por “Emperatriz de la Mentira” (746) pone de manifiesto la artificialidad de la empresa imperialista, así como la importancia del lenguaje —la mentira— para referirse a los eventos y a ella misma. Además, al usar “Princesa de la Nada” y “Soberana de la Espuma y de los Sueños, Reina de la Quimera y del Olvido” (746) reemplaza con imágenes etéreas y abstractas —poéticas— el discurso oficial y legal de su identidad como miembro de la realeza. Asimismo, con estas imágenes simbólicas concretiza su propuesta de narrar o retomar el pasado a partir de un discurso poético.

Para concluir, entonces, el análisis de la formación del sujeto lírico carlotiano y de las características de los monólogos mostró que los capítulos impares poseen un discurso poético. Este discurso se manifiesta a través de imágenes y de recursos usados en la poesía; critica la historia y, en particular, cómo se ha escrito la historia del Segundo Imperio mexicano. También se demostró que el discurso poético es una forma —o método al seguir a White— de narrar y cuestionar el pasado, la cual certifica como válida la crítica histórica hecha por novelistas y novelas. Por esto, la poetización de las noticias que promulga Carlota expone los altos y bajos del pasado, así como la demencia y la lucidez, la pluralidad y la fragmentación. Y esta poetización está cargada de contenidos legítimos, porque Carlota, como sujeto lírico marginado y rechazado, presenta una nueva crítica de su historia, de la historia y de México.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCE, DAVID N. *Desventura y pasión de Carlota*. México: Jus, 1962.
 BAKHTIN, MIKHAIL. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. Caryl Emerson (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

- BORSÒ, VITTORIA. "La memoria de Carlota y el modelo de una historiografía intercultural. Reflexiones acerca de la teoría historiográfica implícita en *Noticias del imperio*", en *Más nuevas del imperio. Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*. Susanne Iglar y Roland Spiller (eds.). Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2001, pp. 119-138.
- BRUCE-NOVOA, JUAN. "Noticias del imperio o la historia apasionada", en *Literatura Mexicana* 1.2 (1990): 421-438.
- CHATMAN, SEYMOUR. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Trad. María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1990 [1ª ed. 1978].
- CHÁVEZ, DANIEL. "Propuestas para un análisis del discurso en *Noticias del imperio* de Fernando del Paso", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 1.3 (1996): 29-34.
- CLARK, STELLA T., y ALFONSO GONZÁLEZ. "Noticias del imperio: la 'verdad histórica' y la novela finisecular en México", en *Hispania* 77.4 (1994): 731-737.
- CORONA, IGNACIO. "El festín de la historia: abordajes críticos recientes a la novela histórica", en *Literatura Mexicana* 12.1 (2001): 87-113.
- CORTI, EGON CAESAR COUNT. *Maximilian and Charlotte of México*. Trad. Catherine Alison Phillips. 2 vols. U.S.A.: Archon, 1968.
- DENTITH, SIMON. *Bakhtinian Thought. An Introductory Reader*. London: Routledge, 1995.
- ELMORE, PETER. *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica hispanoamericana*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- FELL, CLAUDE. "Historia y ficción en *Noticias del imperio* de Fernando del Paso", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 4.28 (1991): 77-89.
- FIDDIAN, ROBIN W. *The Novels of Fernando del Paso*. Gainesville: University Press of Florida, 2000.
- FOUCAULT, MICHEL. *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. Trad. Richard Howard. New York: Vintage Books, 1973 [1ª ed. 1965].
- GENETTE, GÉRARD. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980 [1ª ed. 1972].
- GILBERT, SANDRA M., and SUSAN GUBAR. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1984 [1ª ed. 1979].
- GULLÓN, RICARDO. *La novela lírica*. Madrid: Cátedra, 1984.
- HUTCHEON, LINDA. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 2002 [1ª ed. 1989].
- KRISTEVA, JULIA. *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984 [1ª ed. 1974].

- MENTON, SEYMOUR. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- PASO, FERNANDO DEL. *Noticias del imperio*. Barcelona: Muchnik, 2001 [1ª ed. 1987].
- PASO, FERNANDO DEL. “La locura de Carlota. Novela e historia”. Entrevista con Juan José Barrientos, en *Vuelta* 10.113 (1986): 30-34.
- PONS, MARÍA CRISTINA. *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo xx*. México: Siglo XXI, 1996.
- SARUP, MADAN. *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*. Athens: University of Georgia Press, 1989.
- SLAWINSKI, JANUSZ. “Sobre la categoría del sujeto lírico”. *Textos y contextos*. Trad. Desiderio Navarro (ed.). Vol. 2. La Habana: Arte y literatura, 1989. 335-346.
- SOLARES-LARRAVE, FRANCISCO. “De la ciencia y el relato, rasgos de la postmodernidad en *Noticias del imperio*, de Fernando del Paso”, en *Revista Iberoamericana* 65.186 (1999): 13-30.
- SWANSON, PHILIP. *The New Novel in Latin America. Politics and Popular Culture After the Boom*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- THOMAS, PETER N. “Historiographic Metafiction and the Neobaroque in Fernando del Paso’s *Noticias del imperio*”, en *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 6-7 (1995): 169-184.
- TODOROV, TZVETAN. *Los géneros del discurso*. Trad. Jorge Romero León. Caracas: Monte Ávila, 1996 [1ª ed. 1978].
- WHITE, HAYDEN. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975 [1ª ed. 1973].

FECHA DE RECEPCIÓN: 30/03/11

FECHA DE ACEPTACIÓN: 15/05/11