

Crónicas de la corte: la teatralidad en *Noticias del Imperio*

KRISTINE IBSEN

University of Notre Dame

RESUMEN. En este trabajo se estudia la noción de teatralidad como estrategia de representación en *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso. Al presentar la historia dentro del marco del escenario teatral y, en particular, de las convenciones conscientemente artificiales de la *commedia dell'arte*, el lector se encuentra obligado a reexaminar sus preconcepciones sobre la naturaleza de la representación y, por extensión, entre lo que es la historia y lo que la ficción. Por medio de este recurso la novela termina siendo no solamente un cuestionamiento del discurso histórico sino una crítica de las relaciones de poder en general y del imperialismo en particular.

La historia, dice el Benito Juárez de *Noticias del Imperio*, recordando a Voltaire, es “una broma que los vivos le jugamos a los muertos” (622-623). Efectivamente, como el narrador omnisciente de la novela reitera con insistencia, el discurso histórico no debe ser tomado por una realidad sino por una *representación*, a menudo imaginaria, de esta realidad.¹ Por consiguiente, los historiadores, al no tener acceso directo a los hechos, tienen que “dramatizar”, “novelar”, “inventar” o “imaginar” lo que pasó, subjetivan-

¹ Aunque la novela se fragmenta en una multiplicidad de narradores, el que he llamado “omnisciente” es la voz narrativa que se destaca por ser la que relata los eventos del pasado 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 al dar sus observaciones metatextuales en primera persona, según mi interpretación, es, a lo más, una representación, a menudo irónica, del autor.

do así la relación de acuerdo con su propia perspectiva cultural y temporal. En *Noticias del Imperio*, una novela en la que los historiadores inventan y el novelista pretende decir la verdad, donde la verdad es mentira, la historia es locura y “la loca” es la historia, no sería sorprendente encontrar, entre sus múltiples lecturas, un subtexto paródico que aunque promete contar, según insinúa el epígrafe, “el destino trágico” de Maximiliano y Carlota, termina siendo no solamente un cuestionamiento del discurso histórico sino una crítica de las relaciones de poder en general y del imperialismo en particular.²

El narrador de la sección “Corrido del tiro de gracia” —individuo supuestamente responsable del tiro que mata a Maximiliano y otra voz metatextual detrás de la cual a veces se oculta la del autor— comenta que da lo mismo que el público interprete su corrido sobre la muerte de Maximiliano como historia, como cuento, crónica, novela, canción o como corrido: le deja a cada lector la libertad de escoger “a su gusto qué fue cierto y qué no fue” (583).³ De hecho, la perspectiva histórica siempre es mediada por representaciones que pueden abarcar no solamente el documento histórico y el archivo sino también versiones (y visiones) explícitamente subjetivas de la historia como la novela, la pintura, el espectáculo teatral y el cine (Hutcheon 58, 78). Destaco la idea de visiones porque entre las múltiples lecturas que sugiere *Noticias del Imperio*, se postula una lectura visual que simultáneamente

² Al recibir el Premio Rómulo Gallegos en Caracas, Del Paso dijo haberse identificado con “todos aquellos pueblos latinoamericanos que luchan por liberarse de sus tiranías locales o del imperialismo” (1983 160); en cuanto a *Noticias del Imperio*, comenta: “yo no soy imparcial en la novela [...]. Soy definitivamente mexicano y herido y con mente de colonizado. Soy así y ésa es la responsabilidad que he asumido” (Echegoyen 32); “Yo le echo en cara a Maximiliano toda la sangre derramada de los miles y miles de mexicanos que los franceses mataron aquí. Tal vez los franceses habrían traído otro, pero Maximiliano aceptó, y fue cómplice de todas esas muertes. Él vino como un usurpador” (Mastretta 9). Sobre las ambiciones imperialistas de Maximiliano, véase Kératry.

³ Hornby nota que las incursiones metadramáticas históricamente han incluido no sólo representaciones teatrales sino también relatos orales, discursos políticos, canciones, bailes, y hasta “reportes de mensajeros” a la vez independientes e integrados a la obra que los enmarca (33).

amente refleja y subvierte los referentes históricos tan cuidadosamente citados por el narrador.⁴ Carlota evoca su reinención imaginativa de la historia como un “castillo de palabras”, y, en efecto, la mayor parte de los episodios del libro se desarrollan en espacios cerrados. Enmarcados por el Castillo de Bouchout, por Miramar, Chapultepec, el Convento de las Teresitas, las Tullerías, St. Cloud y la Exposición Universal, cada fragmento de la novela crea un texto independiente que encuadra una escena textual, casi pictórica, que a la vez desborda sobre los demás.⁵ Es por eso que se puede visualizar esta novela como una serie de “cuadros” o, tal vez, como instantáneas de la historia, que sugieren el espacio simultáneamente cerrado y abierto de una pintura, de una foto, de una toma cinematográfica, de una escena teatral.

Aunque la intertextualidad iconográfica sugiere una multitud de significados, la teatralidad es, quizás, la que más explícitamente se refleja en la historia por abarcar no solamente el tiempo sino también el espacio. El soliloquio de Carlota, con el que comienza y termina la novela y que compone la mitad de los capítulos, es el ejemplo más obvio de teatralidad; aunque diálogos y monólogos también forman parte integral de las secciones históricas. Cada capítulo incluye por lo menos una representación dramatizada: de los cincuenta y seis fragmentos que componen la novela, nueve se presentan en diálogo, dieciocho como monólogo, y hasta en las secciones narradas no es difícil distinguir una multitud de referentes teatrales en la encrucijada entre lo que pretende representar el texto escrito y lo que se revela a través de su interacción con los demás fragmentos, textuales y extratextuales. La teatralidad es un término que se ha destacado para referirse a una forma autorreferencial del teatro que obliga al espectador a advertir una distancia entre la realidad percibida y el mensaje tex-

⁴ Efectivamente, Del Paso, que confiesa haber querido ser pintor desde niño y volvió a dibujar y pintar alrededor de 1973 (Ruffinelli 196-197), tomó a Carlota como punto de partida para una serie de cuadros llamados “Castillos en el aire” mientras escribía los primeros capítulos de *Noticias del Imperio*. Su segunda exposición en México se llamó, precisamente, *Visiones de un escritor*.

⁵ Del Paso agrega un castillo más, el que había “en la cabeza de Carlota, que era su prisión, que a su vez era la prisión de la imaginación” (Campos 46).

tual (Elam 12). Ignacio Trejo Fuentes, citando a Héctor Azar, alude a la “visualización auditiva” catalizada por la “indeclinable tercera dimensión” de la palabra en el teatro, de una necesidad de *no sólo oír sino además de ver las palabras* (Del Paso 1992 8). Es, de hecho, este elemento espacial lo que convencionalmente diferencia la actividad del espectador de la del lector, puesto que éste se incluye, literalmente, en el espacio del teatro. Recorro a la noción de teatralidad, entonces, para sugerir un espacio dentro del espacio que le permite al lector considerar territorios imaginarios “fuera de escena”, para así tomar conciencia de su propio mundo. Es decir, al activar el escenario teatral dentro del marco aparentemente cerrado de una novela, el lector se encuentra obligado a reexaminar sus preconcepciones sobre la naturaleza de la representación y, por extensión, entre lo que es la historia y lo que es la ficción.

Fernando Del Paso ya había combinado recursos teatrales con eventos históricos en el capítulo 24 de *Palinuro de México* (1977), que posteriormente se publicó aparte como obra teatral (1992).⁶ Este capítulo, “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”, es, como afirma Robin Fiddian, el capítulo “que más íntima conexión tiene con el entorno político mexicano del año 1968” (215). Que el capítulo más “histórico” y más trágico, pues narra la muerte sin sentido del protagonista Palinuro, se presente en forma teatral y, es más, de acuerdo con las convenciones conscientemente artificiales de la *commedia dell'arte*,⁷ es otra

⁶ Significativamente, *Palinuro en la escalera* se describe, arquitectónicamente, como “una obra en cuatro pisos”. José Trigo (1966), la primera novela de Del Paso, también incorpora elementos teatrales.

⁷ En *Noticias del Imperio* los recursos de la comedia se presentan disfrazados en la forma de la ópera bufa, género que se originó en la *commedia dell'arte* y que llegó a su apogeo durante el Segundo Imperio Francés. En particular, la novela alude a *La Grande-Duchesse de Gerolstein* de Jacques Offenbach, una sátira del militarismo y el agrandamiento territorial (67, 207, 485, 667) que refleja, en muchos sentidos, su impulso tragicómico, según declara Carlota: “[N]o lloraré por la muerte del Segundo Imperio Francés. No lloraré por la muerte de Juárez. No lloraré por el exilio de Don Porfirio. No lloraré por la caída del Imperio Habsburgo. Me reiré de todos y de todo y del brazo de la Gran Duquesa de Gerolstein por las calles de París me moriré de la risa” (67).

manera de poner el discurso histórico en tela de juicio.⁸ Al recalcar el artificio literario, nuestra perspectiva convencional de la verdad histórica se subvierte, y, como señala Paul Ricoeur, “nos damos cuenta de la violencia y la mentira” (72). En efecto, en su *Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Karl Marx acude a la teatralidad para poner de realce las trampas de la historia. Todos los grandes hechos y personajes de la historia universal, declara Marx, aparecen dos veces: la primera como tragedia, y la segunda como farsa (213). Teniendo en cuenta que Marx se refiere, justamente, al Segundo Imperio de Luis Napoleón, y si recordamos su importante papel en el Imperio de Maximiliano, es posible imaginar que la tercera ocasión en que se repiten estos eventos y personajes resulta, quizás, trágicos y cómicos a la vez.⁹

Si, como sugiere Neil Larsen, las circunstancias por las cuales se articula el discurso histórico no solamente encubren la “verdad” sino que establecen una jerarquía de significados que permite encuadrar a los eventos del pasado en nuestra memoria colectiva (23),¹⁰ la activación, conscientemente falsa, del nivel de la representación teatral sirve para desenmascarar el engaño de la historia. Es de esta forma que Marx se propone dilucidar de qué manera los intereses mezquinos de ciertos elementos de la sociedad francesa montan un espectáculo en el cual “un personaje grotesco y mediocre” puede representar el papel de héroe (208). Luis Napoleón es evocado por Marx como “una caricatura” del antiguo Napoleón; como un “jugador tramposo” (216); como un crápula burgués disfrazado de Cristo (223); como “el rey de los

⁸ Hablando del movimiento estudiantil de 1968, Del Paso cita una frase “cuyo autor no recuerdo” sobre los eventos de 1848: había llegado el momento de la revolución internacional pero en realidad ésta nunca sucedió, fue “a turning point in history in which history failed to turn” [“un momento decisivo de la historia en que la historia no pudo decidirse”] (Steele 165). Esta misma frase aparece en *Noticias del Imperio*, novela que se coloca más explícitamente en esta época (33).

⁹ Empleo los términos “tragedia” y “comedia” no como géneros dramáticos sino como *estrategias de representación*. Véase Hayden White *Metahistory* 81-132 y 281-330.

¹⁰ La correspondencia que he esbozado entre el *Dieciocho Brumario* y el juego representacional de *Noticias del Imperio* debe mucho al análisis del ensayo que hace Larsen en *Modernism and Hegemony* (3-31).

bufones” (322); como “el aventurero que esconde sus vulgares y repugnantes rasgos bajo la férrea mascarilla de muerte de Napoleón” (215); y como “el payaso serio que ya no toma a la historia universal por una comedia, sino su comedia por la historia universal” (268).¹¹ El mismo Maximiliano observó a los veinticuatro años que la corte de Napoleón III era “irresistiblemente cómica” y que Luis Napoleón no le parecía “tanto un emperador con un cetro sino un director de pista en un circo con un látigo” (Haslip 80).¹²

En “Juárez y ‘Mostachú’”, la primera sección “histórica” de la novela,¹³ el narrador hace un recorrido por la historia que sugiere que los papeles representados a veces se repiten de manera grotesca, creando así el escenario sobre el cual aparecerá Luis Napoleón. Éste, afirma Marx, “concibe la vida histórica de los pueblos y los grandes actos de Gobierno y de Estado como una comedia en el sentido más vulgar de la palabra, como una mascarada en que los grandes disfraces [...] no son más que la careta para ocultar lo más mezquino y miserable” (267-268); en la novela, el déspota detrás de la fachada se hace evidente en la sección siguiente, que es también la primera sección dialogada: “Del baile de anoche, en las Tullerías”. En un baile de disfraces, Napoleón III y

¹¹ En cuanto a México, Marx comenta que la “aventura mexicana” le pareció “una de las más monstruosas empresas jamás registradas en los anales de la historia internacional”; una “maquinación” que asombra “por la insania de propósitos e imbecilidad de medios empleados” (Marx 1939 38). En otros artículos periodísticos se refiere al efecto “teatral” de la intervención (60); considera el llamado sufragio “una bonita caricatura” del de Francia (22), y evoca el peonaje restablecido bajo Maximiliano como la esclavitud “disfrazada” (34).

¹² Los historiadores norteamericanos han acudido frecuentemente a esta visión tragicómica de Napoleón III, algo que se puede notar en los títulos de algunas biografías: *Napoleon and His Carnival Empire*, por John Bierman; *The Comedy and the Tragedy of the Second Empire*, por Edward Legge; *Imperial Charade*, por Alvin Brodsky, e *Imperial Masquerade*, por S. C. Burchell. En Juárez (1939), la versión cinematográfica norteamericana de la intervención francesa, una de las escenas más memorables es aquella en que la cámara pasa de un cuadro del noble Napoleón III a caballo hacia el “verdadero” Luis Napoleón, con la máscara de Claude Rains, posando sobre un caballo de madera.

¹³ Del Paso ha caracterizado la estructura de la novela como “una especie de contrapunto entre el monólogo de Carlota [...] [y] capítulos en los cuales hay bastantes páginas dedicadas a contar la historia de lo que pasó” (30).

Metternich traman la imposición (y la impostura) del Segundo Imperio en México: sus máscaras pretenden disfrazar su identidad pero no sus móviles. Aunque ambos saben quién es el otro, Napoleón insiste en que desempeñen sus papeles fielmente “hasta que llegue el momento de quitarse las máscaras” (46).¹⁴ Cabe notar que esta escena, en la cual Luis Napoleón está disfrazado de noble veneciano (antifaz típico del personaje de Pantalone en la *commedia dell'arte*)¹⁵ y Metternich de senador romano, nuevamente contiene resonancias del ensayo de Marx, en el que éste afirma:

La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstas aparentan dedicarse [...] a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto [...] es precisamente cuando conjuran temerosos en su exilio los espíritus del pasado, *toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal*. Así Lutero se disfrazó de apóstol Pablo, la revolución de 1789-1814 se vistió alternativamente con el ropaje de la República romana y del Imperio romano, y *la revolución no supo hacer nada mejor que parodiar al 1789* y allá la tradición revolucionaria de 1793 a 1795 (212-213; el subrayado es mío).¹⁶

¹⁴ Napoleón le advierte a Metternich que su mujer, Eugenia, aunque llegara al baile disfrazada de María Antonieta, a lo mejor se cambiaría a la mitad para ponerse el “traje goyesco” de un matador de toros (55-56). Del Paso también había usado el baile de máscaras en *Palinuro de México*, cuando Estefanía (en el papel de Colombina) compara los eventos alrededor de la Matanza de Tlatelolco con un baile en el cual nadie es lo que aparenta ser y en el cual bajo los antifaces se oculta una presencia siniestra: “estudiantes disfrazados de Agentes de la Secreta [...] y Agentes de la Secreta disfrazados de estudiantes [...]. Maestros disfrazados de agentes de la CIA [...]. Y Agentes de la CIA disfrazados de obreros, disfrazados de vecinos y vecinas, de bomberos, de curas y maestros” (556).

¹⁵ En *Palinuro de México* esta figura paternal entra disfrazada de granadero.

¹⁶ Homi Bhabha ha asociado esta repetición paródica con el colonialismo: “If colonialism takes power in the name of history, it repeatedly exercises its authority through the figures of farce. For the epic intention of the civilizing mission [...] often produces a text rich in the traditions of *trompe l'oeil*, irony, mimicry, and repetition. In this comic turn from the high ideals of the colonial imagination to its low mimetic literary effects, mimicry emerges as one of the most elusive and effective strategies of colonial power and knowledge” (126).

En el capítulo llamado “Una cuestión de faldas” es otro tipo de ropaje que se revela cuando las observaciones del narrador sobre las crinolinas enormes de la Emperatriz interrumpen y *se sobreponen* físicamente a una discusión de la intervención y el imperio de México. Las faldas de Eugenia son tan anchas, especula el narrador, que un hombre —“o hasta dos”— podría ocultarse debajo de ellas (80). La imagen de estas faldas, que parecen ensancharse hiperbólicamente, puede sugerir la manera en que el reinado de Luis Napoleón se fue expandiendo durante el Segundo Imperio. Efectivamente, como afirma el narrador, “bajo las faldas protectoras de Eugenia de Montijo, emperatriz de los franceses, cabía ahora no sólo México, sino América entera” (89-90). Entre líneas también se esconde un comentario sobre la libertad de expresión, puesto que en realidad una de las razones por las cuales la ropa que llevaba Eugenia llegó a ser “noticia” candente fue por la censura estricta de la prensa en Francia bajo Napoleón que impedía tocar temas más serios (Bierman 266-267).¹⁷ Más concretamente, la gravedad de lo que está debajo de las faldas metafóricas de Eugenia se ilustra poco después, en el capítulo que narra la batalla de San Lorenzo durante el sitio de Puebla, cuando esta imagen se desdobra, en una especie de montaje mental, en la imagen de las crinolinas ensangrentadas de las mexicanas muertas (136). Por consiguiente, la visión imaginaria de un hombre debajo de las faldas de Eugenia sugiere simultáneamente una situación absurda y un subtexto serio: que los oportunistas monárquicos como José Manuel Hidalgo y José María Gutiérrez Estrada ejercen el poder subrepticamente. Como un simulacro encubridor, no es difícil

¹⁷ Del Paso ilustra los resultados absurdos de una prensa controlada por el estado con el caso del *Diario del Imperio*. Aunque las verdaderas *Noticias del Imperio* habrían sido que Carlota había tenido una crisis nerviosa, el *Diario del Imperio* en México reportó que se había cumplido con su misión en Europa (471); este mismo periódico publicó cuatro días antes de la muerte de Maximiliano de la “Próxima llegada de S. M. el Emperador, al frente de su invicto heroico ejército” y el día de su muerte decía que “ningún acontecimiento de importancia” había ocurrido (593). En Francia, mientras tanto, las noticias, y particularmente las *imágenes* (tanto las fotos como las litografías) relacionadas con el fusilamiento eran rígidamente censuradas por el Estado. Ver también Buck-Morss 97-99.

imaginar también a Napoleón III ocultándose *detrás* de las faldas de su mujer cuando la culpa del fracaso de su aventura en México recayó sobre ella.

Noticias del Imperio muestra los sucesos de la historia no como eventos originados en la fuerza de voluntad de una persona sino como *el resultado de las correlaciones de fuerza en un momento dado*.¹⁸ Por lo tanto, como observa el narrador omnisciente, en realidad no importa que las *Memorias* de José Manuel Hidalgo “mientan” cuando dicen que fue él quien le dio a Luis Napoleón las “noticias de México” que le permitieron lanzar su proyecto de intervención; no importa, al final de cuentas, quién se las dio: lo que importa es que cuando se suspendió el pago de las deudas llegó el momento oportuno para la intervención, y que Luis Napoleón se aprovechó de este momento (80-81). De la misma manera que las crinolinas de Eugenia ocultan un momento crucial, los historiadores, al presentar el pasado desde la perspectiva individual, pierden la perspectiva histórica. Para el narrador omnisciente, la historia de Maximiliano y Carlota representa un “grotesco melodrama personal de sombría grandeza”, pero sin transcendencia, puesto que con o sin ellos, opina, no se habría evitado ni la revolución ni tampoco el desarrollo del imperialismo norteamericano (638-641).

Las maniobras colonialistas de Napoleón III se subrayan en la novela por los juegos que entretienen al Emperador mientras discute asuntos de importancia. En el décimo capítulo, por ejemplo, juega a los soldados con su hijo mientras discute de qué manera el pacto de familia de los Habsburgos ha estorbado sus planes; y en el capítulo 16 conversa con Eugenia y su madre sobre la conducta de Carlota y el retiro de las tropas francesas de México mientras juegan a la “Lotería Instructiva de los Animales Exóticos”. Luis Napoleón imagina un juego que “comenzará [...] con Adán y Eva [...] pero que terminará con él, Luis Napoleón, y Eugenia, y el principito imperial coronados de gloria” (446); sus pensamientos intercalan los nombres de los animales con eventos

¹⁸ Esta noción se asocia, nuevamente, con el pensamiento de Marx. Véase Larsen 14-15, 27 y Buck-Morss 86-89.

importantes de la historia de bonapartismo, y, en particular, de la expansión territorial: el 18 de Brumario, Austerlitz, Wagram, Marengo, Magenta, Solferino, Puebla, Oaxaca, Kabylia (447). Luego, el tema de conversación cambia a la Exposición Universal, en la cual, como declara Eugenia, se podrán exhibir todas las maravillas —y, agrega orgullosamente su marido, las materias primas— de las colonias francesas (458). Los animales del juego, pertenecientes a lugares exóticos del llamado tercer mundo, recuerdan, también, a los insectos y mariposas que obsesivamente colecciona y clasifica Maximiliano. De esta manera, la idea de jugar, coleccionar y atrapar se asocia con el imperialismo. Al mismo tiempo, sugiere que Carlota y Maximiliano también fueron piezas de juego: y de allí la irónica observación de Eugenia —que es casi un lugar común— de que el fracaso en México se produjo como resultado de la ambición de Carlota: “Ella fue la que envenenó todo, la que echó todo a perder. Ella y su terrible ambición” (452). La ironía, desde luego, es que aunque los emperadores franceses se escandalizan de que Carlota los acuse de intentar *envenenarla*, fue la ambición colonizadora la que extendió demasiado el imperio de Luis Napoleón y lo descubrió como un castillo de naipes.¹⁹

Si la historia ha visto en Luis Napoleón a un farsante en medio de sucesos trágicos, de Maximiliano tal vez se podría decir que le tocó desempeñarse como actor dramático en una comedia de enredo, un papel que estuvo dispuesto a representar, literalmente, hasta la muerte. En efecto, la historia de Maximiliano y Carlota en México bordea, a menudo, con la farsa, como cuando Maximiliano se viste de charro, o cuando, haciendo el papel de Miguel Hidalgo, lanza el “Grito de Dolores” en el día de la

¹⁹ Los comentarios de los Emperadores franceses sobre Carlota conforman la noción convencional de que el débil Maximiliano se dejó llevar por la ambición de Carlota. De la misma manera, después del fracaso de la expedición en México, acentuó que la intervención fue ideada por Eugenia y no por Napoleón, una idea que se repite en la novela con un fuerte toque de ironía: “como nunca tuvo un amante, lo que necesitaba Eugenia era algo más que ocuparse de la anchura de sus crinolinas: una idea [...]. Y esa idea se la dio el mexicano” (81-82). Los historiadores contemporáneos han tendido a desmentir esta imagen de Eugenia como el poder detrás del poder (Johnson 20).

Independencia. Sus últimas palabras dramáticas y el grito de “Viva México” hicieron de Maximiliano un referente ambiguo que le ha asegurado un lugar en la historia que tal vez no merece. Asimismo, aunque el narrador de la novela reitera que la muerte de Maximiliano fue, sin duda, “noble y oportuna”, “valiente”, y “muy mexicana” (643), la novela desconstruye la leyenda al revelarla como una representación. El artificio se sugiere al mostrar entre bastidores los preparativos de Maximiliano en las horas antes de su muerte y, en particular, su preocupación por las apariencias;²⁰ se confirma más adelante por un capítulo apócrifo, el paródico “Ceremonial para el fusilamiento de un Emperador”.

Como indica el narrador, es una ironía de la historia que el juicio de Maximiliano se haya efectuado en un teatro, el Teatro Iturbide, nada menos. Es otra ironía de la historia que Maximiliano, que se preocupaba tanto por los uniformes y el vestido apropiado para cada ocasión, aparezca en su última imagen, la de su cadáver embalsamado, sin uniforme (Larsen 38); o, en el ejemplo que más se destaca en la novela, que este Maximiliano, que se niega a *disfrazarse* para escapar de Querétaro y, específicamente, según especula el narrador, a afeitarse la barba por vanidad (519), después de su muerte aparezca con una barba postiza, pues el médico que lo había embalsamado le había afeitado la barba para venderla como *souvenir* (589). Esta visión —literal y figuradamente “falsa”— es realizada por los ojos negros de una estatua de Santa Úrsula que le ponen después de morir. El hecho de que se originen en la imagen de una santa apunta a la representación de Maximiliano como mártir; el que sean negros, su “mexicanización”. Pero su condición de artificio pone de relieve su falsedad: aunque Maximiliano se disfrace de Cristo sigue siendo un usurpador e impostor. Los verdaderos mártires, sugiere la novela, son héroes olvidados como Juan Carbajal, que sufre estoicamente horas de tortura a manos de los franceses y es asesinado al final,

²⁰ Se puso pañuelos debajo de la camisa para no mancharse de sangre, pagó a los fusiladores para que no le dieran en la cara, y, especula el narrador, su último gesto dramático no fue para señalar el corazón al pelotón sino para proteger su barba.

como lo fue Santa Úrsula (Bentley 207), “con el corazón atravesado por una flecha”.²¹

Todo esto lo cuenta la historia, es una “verdad” comprobada. Es también verdad que la primera cosa que hizo Maximiliano después de ultimar sus planes para ir a México fue escribir un *Ceremonial de la Corte*; y también es cierto que éste sobrepasa las 600 páginas impresas (Corti 417). Aunque se alude al *Ceremonial* varias veces en la novela, son tres las ocasiones en que se interponen pasajes de este texto. En la primera, el futuro Emperador se preocupa más por los uniformes y los menús para los banquetes que por los verdaderos problemas del país. La ausencia de sentido del texto y su lenguaje ostentoso se ponen de relieve al estar seguido en la novela por una transcripción de la conocida carta de Benito Juárez a Maximiliano calificándolo de usurpador.²² La segunda mención del *Ceremonial* narra los preparativos para el Jueves Santo y está intercalada entre chismes, noticias sociales de México y comentarios sobre el imperialismo y la pureza de raza. Esta sección se volverá irónica cuando las representaciones de Maximiliano y sus seguidores lo postulen como un nuevo Cristo.²³ La última mención reinscribe paródica-

²¹ Carlota asocia los ojos postizos de Maximiliano con la mentira: “Los ojos no son tuyos. Son los ojos de Santa Úrsula. Si quieres, Maximiliano, conocer la mentira, contéplate en el espejo de mis sueños” (409). Significativamente, el culto a Santa Úrsula ha sido asociado con numerosas reliquias fraudulentas de los que supuestamente sufrieron a su lado (Butler IV 167). Además de la asociación por los ojos postizos de Santa Úrsula, Maximiliano representa una imitación degradada de Carbajal al morir con el corazón atravesado por un tiro de gracia. Como asevera Cynthia Steele, no es por casualidad que la tortura de Carbajal se describa como una “crucifixión” y las iniciales de su nombre sean las mismas que las de Jesucristo (81). Además, como mensajero, Carbajal se asocia con el mensajero imaginario que le trae a Carlota —y al lector— las noticias del lado inverso de la historia.

²² En otro capítulo, Juárez cuestiona el “derecho divino” de los Habsburgo de cambiar de nacionalidades como quien cambia de traje; Maximiliano y Carlota, agrega su secretario, “necesitan del boato, del fausto, de la pompa” por ser “reyes de teatro” y nada más (317-318).

²³ El mismo Maximiliano aparentemente comparó su traición y sacrificio con el de Cristo; Carlota, más lúcida, quizás, de lo que la han pintado los historiadores, también escribió una carta en la cual aludió al “calvario” de su marido al enterarse de su muerte. Es precisamente este “martirio” lo que se da

mente esta leyenda cuando se imagina la muerte de Maximiliano de acuerdo con el decoro adecuado a un "Ceremonial para el fusilamiento de un Emperador". En este capítulo, se elaboran en detalle las vestimentas y la ubicación de todos los participantes para efectuar una ceremonia estéticamente inmaculada: todos los soldados del pelotón tendrán la misma estatura; una niña vestida de blanco le entregará al Emperador un ramo de violetas blancas al salir del palacio, una alfombra roja se colocará en el lugar de la ejecución para que su cuerpo no toque el suelo.²⁴ Significativamente, al pedir a sus lectores que se pongan en el lugar de Maximiliano, el narrador cambia a un "nosotros" que insinúa que la predilección del emperador por el espectáculo, la pompa y la circunstancia es algo que los mexicanos contemporáneos no han podido exorcizar de su conciencia nacional. Efectivamente, como afirma Octavio Paz en su ensayo "Máscaras mexicanas", "La preferencia por la Forma, inclusive vacía de contenido, se manifiesta a lo largo de la historia de nuestro arte, desde la época precortesiana hasta nuestros días" (29); y sin embargo, estas formas, continúa Paz, "No expresan nuestra espontaneidad, ni resuelven nuestros conflictos; son *Formas que no hemos creado ni sufrido, máscaras*" (31; el subrayado es mío). Es significativo que el texto que más paródicamente inscribe esta falta de sentido —el *Ceremonial de la Corte*— aparece al concluir la parte histórica. Al final de la novela, Maximiliano se congela en su retrato como una forma vaciada de contenido, como una máscara mortuoria sin rostro.²⁵

en la muerte imaginaria que le inventa el narrador omnisciente de la novela, una muerte muy de acuerdo con una visión estética de la historia que ha congelado a Maximiliano, como asevera Carlota, en sus retratos.

²⁴ Este "Ceremonial", con su protocolo rígidamente codificado, puede recordar al lector la ceremonia "incumplida" de la farsa. Para Hornby tal "metaceremonia" convierte la farsa en un género más cercano a la tragedia que a la comedia (55-60).

²⁵ Para una discusión lúcida de la manera en la cual otra ejecución "teatralizada" impidió el desarrollo de verdaderos cambios políticos, véase Nancy Klein Maguire: "By 'masking' the political defeat of Charles I and recasting the execution as theater, the Royalist mythographers prevented the creation of a new paradigm of the laws governing the universe. Indeed, Charles and his supporters succeeded in recreating the 'Royal Mask' paradigm [...] the 'hyperbolic

Si Maximiliano encarna el amor a la forma, la Carlota imaginada por Del Paso, representa, sin duda, el otro lado del acto creativo: la imaginación desenfrenada, carnavalizada. La figura que ayuda a Carlota a reconstruir los eventos de la historia de acuerdo a su visión particular, es el mensajero que le trae noticias del Imperio (y *Noticias del Imperio*) a Carlota, quien llega a menudo disfrazado en no menos de diez ocasiones; la misma Carlota también se viste a menudo con el antifaz o la piel de otros.²⁶ Bajtín ha indicado que el carnaval en su sentido popular frecuentemente parodia los ritos civiles y religiosos con un “protocolo cómico” que apunta a “otro mundo y otra vida fuera de los sistemas oficiales” (5-6). La máscara en la tradición popular se relaciona con la transición, con la metamorfosis, y con la violación de las fronteras convencionales (40). De esta manera, lo carnavalesco, como la farsa, es una rebelión contra la historia y su representación.²⁷ Así con una paliza resonante como las de la comedia burlesca, Carlota desafía a Maximiliano a confesar sus mentiras:

te bajaré los pantalones y con un chicote de cintas de colores te pegaré en tus nalgas cortadas para que ya nunca más digas menti-

and mythical' king reclaimed the laws of the Royalist universe, dispelling the king-killing antimasquers by his martyrdom” (22). Del Paso compara la ejecución de Maximiliano con la de Charles I en “Un novelista por la totalidad” (47). Cabe notar que muchos historiadores han recurrido a la metáfora teatral para describir la “tragedia” de Maximiliano (véase Kératry 1-2 y Corti 277).

²⁶ Véase 68, 73, 74, 76, 77, 117, 184, 233, 353, 361-362, 407, 481, 493, 607, 657, 661, 663. Para otras referencias a la máscara y al disfraz en la novela, véase: 18, 20, 25, 30, 31, 46-56, 68, 73, 74, 76, 77, 117, 184, 123, 200, 207, 233, 235, 301, 302, 310-311, 349-351, 353, 361-362, 407, 416, 540, 543, 545, 547, 601, 615, 661, 664.

²⁷ Para Marx la farsa es una manera de poner en primer plano la representación de una manera objetiva y “teórica”, a diferencia de la tragedia, que implica la catarsis emocional; es precisamente este distanciamiento intelectual lo que propone Brecht con su teoría del extrañamiento. Larsen señala que la producción de significado en la farsa requiere la participación de testigos que no sean “actores” en el espectáculo. Es así, especula, que la farsa llega a adoptar la configuración de una estrategia de representación en su sentido moderno: “a meaninglessness that adopts meaningful form and in which the mediating relation of subject and object is reversed, linking the ‘action’ of the *dramatis personae* to an agency outside themselves” (14-15, 18).

ras ni creas en las mentiras que te digan los otros [...]. Ándale, Maximiliano, préstame tus dientes y ponte la máscara de Luis Napoleón [...] te voy a hacer una cuerda con lonjas de tocino para amarrarla de tus testículos y pasearte bajo el arco de triunfo [...] hasta que le grites [...] que tú, Mostachú, tú Arlequín el Grande, también mentiste cuando dijiste que Francia no deseaba imponer en México ningún gobierno que no fuera del agrado de su pueblo (350-351).²⁸

Después de su expedición fracasada en Europa la Carlota histórica le escribió a Maximiliano que les había “arrancado las máscaras” a los Emperadores franceses (Corti 509-686).²⁹ La Carlota imaginada por Del Paso se desnuda para arrancar a *la historia* de las amarras del discurso escrito, para encontrar otra “verdad”. En el texto dramático no es posible divorciar la palabra hablada del *cuerpo* (Aston 177). En *Noticias del Imperio*, el cuerpo de Carlota es presentado como la página en blanco sobre la cual la tinta roja de su sangre escribe la historia oculta detrás de la mascarada del Imperio (22). Calificando a Maximiliano de “traidor”, Carlota dice haber llegado al momento en que puede escribir la historia de nuevo:

El otro día *vino el mensajero disfrazado de Benito Juárez* y tenía, en las manos, la tapa de un cráneo que rebosaba de [...] la sangre [...] de todos los mexicanos que habían muerto durante la Intervención y el Imperio [...]. Y entonces [...] *me quité la ropa. Me desnudé [...] delante de Juárez [...] para escribir, con mi piel y sobre mi piel y con la sangre de ellos y de México, nuestra historia* (609; el subrayado es mío).

²⁸ Refiriéndose a las comedias de Ruiz de Alarcón, Octavio Paz observa que: “El hombre [...] es un compuesto, y el mal y el bien se mezclan sutilmente en su alma. En lugar de proceder por síntesis, utiliza el análisis: el héroe se vuelve problema. En varias comedias se plantea la cuestión de la mentira: ¿hasta qué punto el mentiroso de veras miente, de veras se propone engañar? *¿No es él la primera víctima de sus engaños y no es a sí mismo a quien engaña?*” (30; el subrayado es mío). Aunque Carlota alude varias veces a la “mentira” del Imperio (305-306, 349-355, 360, 407-414) al final de cuentas concluye que Maximiliano no fue “ni más malo ni más bueno que todos los demás” (Campos 46 y Del Paso 616).

²⁹ 22 agosto 1866: “Pero no debes creer que he mendigado cerca de esta gente, sólo la he fulminado y les he arrancado las máscaras”.

En su cuerpo, afirma, está escrita la verdadera historia, y no en los miles de páginas escritas —la bibliografía es infinita, comenta el narrador (588)—:

todas las cartas, todas las hojas del Ceremonial de la Corte, los mil y un folios del juicio y sentencia, que, dice Carlota, no alcanzan para *cubrir* su deshonra y su desdicha. Es allí, también, donde Maximiliano, los mexicanos, y “todos los que quieren entenderme” tendrán que “aprender a leer de nuevo [...] [y] descubrir por ti mismo lo que te quiero decir entre renglones” (492).

El impacto de la narración de Carlota se cataliza precisamente porque la sabemos inventada.³⁰ La convención del disfraz en la comedia de enredo revela el engaño de la realidad percibida, y algo más: en vez de aclarar el significado del referente, lo hace más ambigüo, provocando así la participación del espectador en la producción de sentido. De esta manera, el disfraz asume su papel convencional como representación codificada de una fuerza social más grande. Desde esta perspectiva, cuando Carlota, como voz de la imaginación, interrumpe el curso cronológico de los capítulos “históricos”, efectúa una especie de desplazamiento y *distanciamiento* que asegura que el lector participe activa e intelectualmente en la desconstrucción del discurso histórico.

En los monólogos de Carlota, la visión especular cede ante la revelación simultánea y deformada del espejo mágico de la imaginación. Carlota ha roto o cubierto todos los espejos verdaderos del castillo para crear otro espejo, un espejo invisible, un espejo de palabras, y promete: “voy a regresar a México *para que México se vea en mi espejo*” (660; el subrayado es mío). Carlota confirma que si la tragedia puede ser cómica, la comedia puede

³⁰ Robert Weimann ha observado que: “role-playing, counterfeiting, and self-disclosure [...] tend to [...] undermine at least some of the illusions of ideology, standards of patriarchy, representations of decorum. The masking of the mask, the counterfeiting of counterfeiting work like the negation of the negation of what, in the theater, is unconcealed, what is simply there, behind the mask and the role playing. In other words, the duplication (and, even more so, triplication) of disguise foregrounds its ultimate agency in the work of the actor” (798).

ser trágica también: Luis Napoleón esconde su verdadera cara detrás de la máscara mortuoria de Napoleón; Maximiliano, a su vez, se esconde detrás de la máscara de Luis Napoleón o, tal vez, de Juárez, de Hernán Cortés, o de Carlos V, pero hay otra máscara detrás de la máscara. Detrás de la imagen de Maximiliano el mártir y Maximiliano el traidor, con su paternalismo, con su patriotismo ritualizado, con su afán de determinar la voluntad del pueblo por una elección fraudulenta ¿no estará, acaso, el “imperio sexenario” del PRI?³¹ Si como sugiere la novela, la intervención francesa no fue más que “sustituir el *Destino Manifiesto* por el *Gran Designio* napoleónico” (82), debajo de los “vulgares y repugnantes” rasgos de Luis Napoleón ¿no encontraremos la cara del imperialismo estadounidense de hoy? Como Carlota se pregunta: “¿Llorar por quién o por qué?” (66): si desnudamos a Maximiliano de su halo de misterio, ¿cómo es posible llorar su muerte y no la de más de 50 000 mexicanos que perdieron la vida a causa de la Intervención?

Carlota, la loca, como espectáculo: como espectadora, espectro y espejo, desentierra la calavera grotesca que se oculta debajo de la historia y nos la echa en cara. Si Del Paso ha recurrido a elementos formulaicos de la comedia para narrar eventos que tradicionalmente se han inscrito como tragedia no es para negar esta tragedia sino para modificar su enfoque. En *Noticias del Imperio*, la historia —del Segundo Imperio, de la aventura imperialista y del *imperialismo* en general— se nos muestra como la verdadera locura y la verdadera tragedia.³²

³¹ Maximiliano, como el mismo Luis Napoleón, fue “elegido” mediante un plebiscito fraudulento. La novela cuenta, además, que para el recibimiento de los nuevos emperadores se había alquilado —al estilo del PRI— a los campesinos por tres centavos y un vaso de pulque (141).

³² Una versión de este artículo fue leído en la conferencia de LASA en Guadalajara, México, el 17 de abril de 1997. Mi presencia en dicha conferencia fue posible gracias a la subvención del Institute for Scholarship in the Liberal Arts de la Universidad de Notre Dame. Extiendo también mi gratitud a José Anadón, Jacqueline Cruz, Jean Graham-Jones y Hugh Summers por sus valiosos comentarios.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ASTON, ELAINE y GEORGE SAVONA. *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*. London: Routledge, 1991.
- BAKHTIN, MIKHAIL. *Rabelais and His World*. Trad. Helene Iswolsky. Cambridge, MA.: Massachusetts Institute of Technology, 1968.
- BARRIENTOS, JUAN JOSÉ. "La locura de Carlota: Novela e historia." *Vuelta* 10.113 (1986): 30-34.
- BENTLEY, JAMES. *A Calendar of Saints: The Lives of the Principal Saints of the Christian Year*. New York: Facts on File, 1986.
- BHABHA, HOMI. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *October* 28 (1984): 125-133.
- BIERMAN, JOHN. *Napoleon III and His Carnival Empire*. New York: St. Martin's, 1988.
- BUCK-MORSS, SUSAN. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA.: Massachusetts Institute of Technology Press, 1989.
- BUTLER, ALBAN. *Butler's The Lives of the Saints*. New York: Kennedy, 1956.
- CAMPOS, MARCO ANTONIO. "Un novelista por la totalidad." *Universidad de México* 497 (1992): 38-48.
- CORTI, EGON CAESAR. *Maximilian and Charlotte of Mexico*. Trad. Catherine Alison Phillips. New York: Knopf, 1929.
- . *Maximiliano y Carlota*. Trad. Vicente Caridad. México: FCE, 1944.
- ECHEGOYEN, MARUJA. "Nuevas conversaciones con Fernando del Paso." *Cuadernos de Marcha* 17-18 (1983): 24-32.
- ELAM, KEIR. *Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1980.
- FIDDIAN, ROBIN. "Palinuro de México: entre la protesta y el mito." En *Literatura mexicana hoy: Del 68 al ocaso de la revolución*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt: Vervuert, 1991. 214-222.
- HASLIP, JOAN. *The Crown of Mexico: Maximilian and His Empress Carlota*. New York: Holt, Rinehart, Winston, 1971.
- HORNBY, RICHARD. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg, PA.: Bucknell UP, 1986.
- HUTCHEON, LINDA. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- JOHNSON, DOUGLAS. "The French Intervention in Mexico: A Historical Background." En Manet. *The Execution of Maximilian: Painting, Politics and Censorship*. Ed. Juliet Wilson-Bareau. London: National Gallery, 1992. 15-33.

- KÉRATRY, ÉMILE, CONDE DE. *Elevación y caída del Emperador Maximiliano: Intervención francesa en México, 1861-1867*. Trad. Hilarión Frías y Soto. México: Chávez, 1870.
- LARSEN, NEIL. *Modernism and Hegemony: A Materialist Critique of Aesthetic Agencies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- MARX, KARL. *Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850. El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Ed. Ramón Cotarelo. Trad. A.S. Cuper. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- . *México en la obra de Marx y Engels*. Ed. Domingo P. de Toledo y J. México: FCE, 1939.
- MAGUIRE, NANCY KLEIN. "The Theatrical Mask/Masque of Politics: The Case of Charles I." *Journal of British Studies* 28.1 (1989): 1-22.
- MASTRETTA, ÁNGELES. "Ecos del Imperio: Una conversación de Fernando del Paso y Ángeles Mastretta." *Nexos* 138 (1989): 5-11.
- NICOLL, ALLARDYCE. *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- PASO, FERNANDO DEL. *Noticias del Imperio*. Madrid: Mondadori, 1987.
- . "Mi patria chica, mi patria grande." *Casa de las Américas* 136 (1983): 154-160.
- . *Palinuro de México*. México: Joaquín Mortiz, 1977.
- . *Palinuro en la escalera*. Pról. Ignacio Trejo Fuentes. México: Diana, 1992.
- PAZ, OCTAVIO. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1950.
- RICOEUR, PAUL. *Time and Narrative*. Vol. I. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- RUFFINELLI, JORGE. "Fernando Del Paso: La novela como exorcismo." En *El lugar de Rulfo y otros ensayos*. Xalapa, Ver. (México): Universidad Veracruzana, 1980. 191-200.
- STEELE, CYNTHIA. *Politics, Gender, and the Mexican Novel*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- WEIMANN, ROBERT. "Textual Authority and Performative Agency: The Uses of Disguise in Shakespeare's Theater." *New Literary History* 25.4 (1994): 789-808.
- WHITE, HAYDEN. *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.