

MAXIMILIANO: UN QUIJOTE MEXICANO EN *NOTICIAS DEL IMPERIO* DE FERNANDO DEL PASO

Maximillian: a Mexican Quijote in Fernando del Paso's Noticias del Imperio

CAROLYN WOLFENZON
BOWDOIN COLLEGE (Estados Unidos)
cwolfenz@bowdoin.edu

Resumen: en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, el autor construye al personaje histórico del emperador Maximiliano bajo el molde de El Quijote y Blasio, su escribiente, es una adaptación mexicanizada de Sancho Panza. En un plano estructural esta relación se mantiene: *Noticias del Imperio* como *El Quijote* pone en primer plano el proceso de su propia construcción. Ambos son textos metatextuales pero con una diferencia: mientras el personaje del Quijote es el agente de su propia construcción y se convierte en caballero andante por voluntad propia, el Quijote mexicano, Maximiliano, se deja llevar, volviéndose una copia del primero. Se convierte en un títere del poder al que aspiran los franceses en México. Maximiliano, o el Quijote mexicano que construye Del Paso, es inconsciente de que se está volviendo un Quijote y que está perdiendo la razón. En su caso, esta locura, no es producto del exceso de lecturas, sino de la coyuntura política de un país caótico que vive dos guerras simultáneas, donde sus principales aliados lo dejan solo en un país ajeno.

Palabras clave: *Noticias del Imperio*, Fernando del Paso, Quijote, teatralidad, modernidad

Abstract: in Fernando del Paso's *Noticias del Imperio*, the author constructs the historical characters of Emperor Maximillian and Blasio, his clerk, as Mexican adaptations of Quijote and Sancho Panza. *Noticias del Imperio* puts the process of its own creation in the spotlight, just as *El Quijote* does. Both are meta-textual texts, but with one difference: while Quijote's character is the agent of his own construction and becomes an errant knight by his own choosing, Maximillian is shaped as a copy of the original Quijote by the narrator and the political climate. He becomes a puppet of power that the French aspire to in Mexico. Maximillian, the Mexican Quijote that del Paso constructs, is unaware of the fact that he is becoming Quijote and losing his reason. In his case, this craziness is not a product of an excess of reading, but rather a product of the politics of a chaotic country that is undergoing two simultaneous wars, where his principal allies have left him alone in a foreign country.

Keywords: *Noticias del Imperio*, Fernando del Paso, *Quijote*, *Modernity*, *Theatricality*

Con frecuencia se dice que la novela histórica *Noticias del Imperio* (1987), de Fernando del Paso, es una obra monumental, construida como una pirámide de palabras. Cynthia Steele señala que “more than any other author, del Paso conceives his novels as monuments or edifices” (Steele, 1992: 68) y Robin William Fiddian dice que *Noticias del Imperio* es un “monumento barroco con frisos de complicado relieve” (Fiddian, 1990: 144). Kristine Ibsen, que le ha dedicado mucha atención, en su libro *Maximilian, Mexico and the Invention of Empire* (2010), explica en detalle la intervención francesa en México que ocurre de 1861 a 1867 y el fugaz imperio que instauran el archiduque austríaco Fernando Maximiliano de Habsburgo y su esposa, la princesa Carlota de Bélgica, de 1864 a 1867. Ambos encabezaron el llamado Segundo Imperio, que duró sólo tres años y terminó, para él, de manera trágica. Del Paso hace referencia a ese hecho histórico que enmarca las seiscientas sesenta y ocho páginas de su ambiciosa novela, desde el “Prefacio”, donde resume la historia detrás de la ficción: “En 1861, el presidente Benito Juárez suspendió los pagos de la deuda externa mexicana. Esta suspensión sirvió de pretexto al entonces emperador de los franceses, Napoleón III, para enviar a México un ejército de ocupación, con el fin de crear en ese país una monarquía al frente de la cual estaría un príncipe católico europeo” (12). Luego concluye: “Este libro se basa en este hecho histórico y en el destino trágico de los efímeros Emperadores de México” (12). Ibsen, Menton y Pons, importantes estudiosos de la novela histórica latinoamericana, han escrito sólidos ensayos donde muestran cómo Del Paso juega con los límites entre la historia y la ficción, señalando que su interés no es contar el hecho histórico en sí mismo —si fuera así, hubiera bastado el prefacio— sino mostrar cómo un entramado de voces a veces contradictorias recuerdan y reconstruyen un mismo acontecimiento.

Los capítulos impares son los monólogos de Carlota, quien delira en Bélgica, en 1927, sesenta años después de la muerte de Maximiliano, tratando de hacer memoria en el Castillo de Bouchout, donde recibe las noticias del imperio. De allí que el título de la obra no sea unívoco y acepte dos temporalidades y significados distintos. De otro lado, está el narrador más ‘histórico’ o ‘tradicional’ que recolecta fuentes bibliográficas, abundantes relatos orales, corridos, los gritos de un pregonero de la ciudad, las confesiones de un cura, el ceremonial protocolario de las celebraciones, las anécdotas de un tipógrafo juarista, las confesiones de un soldado durante la tortura, la conversación políglota entre Maximiliano, Carlota y su profesor de español en la Corte, todas recreaciones poéticas de la historia, pero que contrastan con los delirantes monólogos: “The style of the prose of the monologues is characteristically poetic, and in this regard it also contrasts with the more traditionally descriptive and factual expression of the alternating chapters. Carlota speaks-writes with a metaphoric, highly sensorial language” (Hancock, 1991: 118).¹ Esta yuxtaposición de estilos (el casi surrealista de Carlota y el más literal de los otros narradores) crea una atmósfera llena de contradicciones, entredichos, falsas versiones, verdades parciales y microhistorias que, juntas, logran dar una idea más compleja del hecho histórico y su percepción. Este teatro de voces quiere reproducir el sentir de una época, pero, aun así, al terminar el libro el lector no puede recoger un veredicto final sobre los hechos ocurridos: “porque la locura de la historia no acabó con Carlota: también porque a falta de una verdadera, imposible y en última instancia indeseable ‘Historia

¹ Peter N. Thomas sostiene que el narrador de los capítulos pares, al que he llamado el más tradicional, se caracteriza por la excesiva enumeración de lo que ve. “Much of the enumerative prose in *Noticias del Imperio* ‘mocks’ this type of “hyper empiricist” historicism rooted in the ‘scientific’ materialism of the eighteenth and nineteenth centuries. This is perhaps most transparently revealed, moreover, with the novel’s ever present preoccupation with the act of ‘counting’ as demonstrated in its constant repetition of the Spanish verb ‘contar’, both in the literal sense of ‘enumerating’ as well as in that of ‘telling’ or ‘narrating’ (Thomas, 1995: 177).

Universal', existen muchas historias no sólo particulares sino cambiantes, según las perspectivas de tiempo y espacio desde las que son escritas" (638).²

María Cristina Pons señala que "*Noticias del Imperio* reflexiona sobre la conflictiva y a la vez complementaria relación entre ficción e historia que atañe a la novela histórica en general" (1996: 112) y muestra cómo Fernando del Paso cuestiona la posición "neutral" desde la cual se supone que se relee y se reescribe la historia, tanto en la novela como en la historiografía. Ibsen, en esa misma dirección, considera que *Noticias del Imperio* "is not merely a recounting of the events, but a symphony of voices in which historical representation and meaning itself are exposed as unstable constructs, imaginatively distorted and sometimes even reinvented by the ever-changing perspectives of time and space from which they are read" (126).³ La estudiosa resalta que uno de los elementos centrales de la novela —además de su notable coincidencia con las ideas de Hayden White, en su clásico *El contenido de la forma*, sobre la lectura crítica de las construcciones historiográficas (White, 1992: 10)— es la preocupación por denunciar el imperialismo, que se manifiesta en la forma en que los personajes europeos tratan de catalogar la naturaleza del mundo mexicano al que llegan, como si fuera un lugar exótico y donde la anti-conquista, para decirlo en los términos de Mary Louis Pratt en *Imperial Eyes* (1992), vuelve a repetirse, como si Maximiliano y Carlota estuvieran "descubriendo" el Nuevo Mundo otra vez, como Cristóbal Colón. Menton también considera la crítica hacia el imperialismo uno de los temas centrales de la obra, pero desde un punto de vista económico:

La suspensión de los pagos de las deudas por Juárez en 1861 destacada en la siguiente página de las dedicatorias debe interpretarse como una crítica implícita de los presidentes actuales de México y de los otros países latinoamericanos por no haber suspendido los pagos a los Estados Unidos. Aunque la novela se concentra en el imperialismo francés de Napoleón III, también se traza el imperialismo estadounidense desde la Doctrina Monroe en la tercera década del siglo XIX hasta la intervención en Nicaragua en 1925. (130)

Además del imperialismo, Menton nota que *Noticias del Imperio* está escrita como si fuera una "sinfonía bajtiniana: una combinación de lo dialógico o lo polifónico, la heteroglosia y lo carnavalesco" (Menton, 1993: 129) donde la ficción se cuele a través de fragmentos o referencias de cuentos latinoamericanos para narrar hechos históricos:

Al re-crear a Maximiliano, Carlota emplea una frase —"te voy a dar a luz" (118)— que evoca "Las ruinas circulares" de Borges. Fernando del Paso también comparte con Borges los conceptos sobre la historia. *Cien años de soledad* se intercala en la novela mexicana mediante las varias mariposas de muchos colores que vuelan alrededor del cadáver de un soldado imperial y la máquina para hacer hielo que ve Carlota en la feria mundial de París y que quisiera llevar a México para congelar el lago Chapultepec. "Axolotl", de Julio Cortázar se evoca cuando Carlota ve crecer en el vientre un "ajolote" que es "redondo y transparente como una pecera" (236). Para rematar estas

² En el capítulo XXII, en la sección "El último de los mexicanos", el narrador funciona como una especie de compilador al que los críticos (Pons, Elmore, Ibsen, Menton) llaman voz autorial, porque no sólo narra hechos y cita fuentes, sino que da juicios de valor sobre lo sucedido.

³ Para Fernando del Paso en *Viaje alrededor del Quijote*, la polifonía y la heteroglosia de la novela de Cervantes son su fuente de inspiración para *Noticias del Imperio*: "el perspectivismo que Cervantes contribuyó a inaugurar en la novela, es un procedimiento narrativo gracias al cual una misma y sola realidad es abordada desde distintos puntos de vista, según los diversos personajes, lo que resulta no tanto en versiones diferentes de la realidad como, de hecho, en varias 'realidades'" (Del Paso, 2005: 26).

intertextualidades, en el último monólogo de Carlota, no sólo se parodia *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes con el uso anafórico de “Te voy a regalar” (665) sino que se subraya la continuidad del *boom* en la mención de Ambrose Bierce y Pancho Villa para evocar *Gringo Viejo*. (Menton, 1993: 142-143)

Fernando del Paso ha utilizado explícitamente textos literarios para mostrar cómo la historia es una construcción y cuánto le debe a la literatura y viceversa. Si bien comparto esta idea, quiero dar un paso más allá de lo ya señalado por Menton.

Del Paso no sólo utiliza retazos de cuentos y partes o ideas de otras novelas para componer el collage que es *Noticias del Imperio*. Parto de la hipótesis de que la construcción de Maximiliano en la novela está basada en la figura cervantina del Quijote. Maximiliano es construido en el mismo molde ficcional del Quijote, pero en versión mexicana. Blasio, su escudero y escribiente, que todo lo apunta torpemente, embarrándose la boca con tinta morada, sin cuestionar nada de lo que escucha, parece la sombra del Emperador pero también una versión paródica y antitética de Sancho Panza. En un plano más estructural, *Noticias del Imperio* guarda la inclinación básica del *Quijote* como un libro totalizador y metatextual, donde la representación y la teatralidad son centrales. *Noticias del Imperio*, como *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, pone en primer plano el proceso de su propia creación. Es un texto autoconsciente, o, como dice Hancock, “*self-conscious* or *self-reflexive*... [It] deliberately exposes its narrative artifices” (1991: 110), pero con una diferencia central: mientras en el *Quijote* el personaje es el agente de su propia construcción (el hidalgo de cincuenta años, Alonso Quijano, deja su vida cotidiana para convertirse en caballero andante), el Quijote mexicano, Maximiliano, se deja llevar, volviéndose una copia manipulada del primero. No sólo dominada por el autor, sino por las circunstancias políticas de ser un títere del poder al que aspiran los franceses en México. El Maximiliano de la novela es inconsciente de que se está volviendo un Quijote, es decir, de que está perdiendo la razón (a diferencia del Quijote, que, por momentos, parece testigo de su locura). En su caso esto no es producto del exceso de lectura, sino de la coyuntura política en un país caótico que vive dos guerras simultáneas: “Una es la de México contra Francia. La otra, la de la República contra el Imperio” (316). Peter Elmore señala que toda la primera parte del segundo capítulo se dedica, precisamente, a la prolija explicación de cómo Benito Juárez y Maximiliano se convirtieron en las cabezas antagónicas de un país bicéfalo (Elmore, 1997: 167). ¿No son esa bifurcación y esa bicefalia las que producen la locura del Quijote mexicano? A diferencia del Quijote cervantino, el Maximiliano que construye Fernando del Paso no tiene agencia: es incapaz de decidir su destino. Hay, por supuesto, un par de transparentes reconocimientos textuales de la relación Quijote-Maximiliano: en el capítulo “Querétaro 1866-67”, en la sección titulada “En la ratonera”, el narrador omnisciente (que aparece en las primeras secciones de los capítulos pares) hace explícita la comparación:

Y posiblemente, Hans tenía razón y Maximiliano, quien se hizo cargo del comando supremo del ejército y se vistió de general mexicano, debió haberse visto, con su larga barba rubia partida en dos, su gran sombrero de fieltro blanco, al cuello el gran cordón del Águila Mexicana, y caballero en su fogoso caballo Orispelo, como otro conquistador del Vellocino de Oro. O como el Quijote del Nuevo Mundo. Y de paso, y para hacer de su secretario Blasio un Sancho Panza, camino a Querétaro le pidió que se bajara del caballo: ‘los secretarios son hombres de pluma y no de espada’, le dijo y le ordenó que montara en una mula tranquila ya que así, además, mientras fueran al pasitrote, podría dictarle unas notas, cosa que hizo en efecto y Blasio tuvo que tomarlas echando mano —probablemente— de su lápiz-tinta. (Del Paso, año: 505-506)

En otra de las narraciones intercaladas, “Yo soy un hombre de letras”, un tipógrafo juarista narra sus aventuras y vuelve a la comparación entre Maximiliano y Quijote:

Y aunque no fuera del todo cierto, pues para eso se inventó la fantasía y hay que ponerla, digo yo, al servicio de la causa, esa misma fantasía que yo traigo adentro desde que leí *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* y *Las Mil y Una Noches* y por la culpa de los cuales dichos libros yo he sido siempre algo así como mitad Quijote y mitad Harún Al-Rashid, como creo que fue también un poco Maximiliano, si se me permite la libertad de expresión, y por eso nunca me cayó del todo mal el desafortunado Emperador, pero yo me dije Juárez es el indio prieto que aquí nació. (334)

Robin Fiddian sostiene que Fernando del Paso (como Carlos Fuentes) se interesa en indagar el destino del mexicano como un ser en la historia “y explorar las raíces profundas y enmarañadas de su identidad cultural” (Fiddian, 1990: 144). Pienso que este es el caso también en la manera en la que Del Paso se aproxima a la figura de Maximiliano. Como lo señala el mismo Del Paso en *Viaje alrededor del Quijote*, donde estudia algunas de las múltiples facetas del personaje cervantino, una de ellas es su ambigua postura sobre la gloria y el fracaso. Para Del Paso, el Quijote es “una alegoría de España del siglo XVIII [...] El Quijote ha pasado a ser una especie de cristalización de la dualidad gloria-fracaso. Cervantes nace en una España que dominaba al mundo y muere en una España en franca decadencia” (Del Paso, 2005: 37).⁴ Del Paso se pregunta cuál es la relación posible entre México y el Quijote, personaje “universal”, y se responde: “Don Quijote es universal y le ha pertenecido desde siempre al mundo entero, es ya tan nuestro como lo es y ha sido de España” (Del Paso, 2005: 39). Pero argumenta una diferencia crucial: en México, la idea del fracaso es la única que prevalece; los momentos de gloria se los lleva el viento.

Yo me pregunto por qué en mi país, México, no es posible desvincular, de la chabacanería, cualquier expresión de entusiasmo patriótico que se dé en la literatura, por honesta y espontánea que sea. ¿Será porque pese a una larga decadencia que además dejó de serlo hace tiempo, la gloria pasada que tuvo España bastó para iluminar toda su historia, en tanto que nuestro pobre país nada tiene todavía de qué vanagloriarse, ni de un pasado, ni de un presente y, por lo que parece, ni siquiera en muchos años más de un futuro, a los que pudiera aplicarse el adjetivo de triunfales? (Del Paso, 2005: 38)

En la mirada de Del Paso, el Quijote representa no sólo a España, sino a todo el mundo hispano. Si la idea de Del Paso en toda su producción artística es entender al mexicano en su contexto histórico y político, el hecho de que construya al Maximiliano de *Noticias del Imperio* como una versión parcial del Quijote cervantino, pero sin su fuerza y determinación, dice mucho sobre lo que piensa acerca de la situación política de México, país que ha decidido su destino imitando modelos extranjeros y adaptándolos a realidades que no le pertenecen. En palabras de Ibsen:

⁴ Algunos puntos de la decadencia a los que hace referencia Fernando del Paso en *Viaje alrededor del Quijote* son: la catastrófica derrota que el duque de Enghien le infligió a la infantería española en la batalla de Rocroi de 1643, la insurrección de Nápoles, el levantamiento de Cataluña, la autonomía de Portugal, la emancipación de los Países Bajos. A esto se agrega, por supuesto, la expulsión de los judíos de España en el mismo año, 1492, en que Cristóbal Colón se tropezó con el continente americano y los Reyes Católicos conquistaron el último reino moro que había sobrevivido en tierras ibéricas: Granada (Del Paso, 2005: 36).

With the false rituals and rhetoric of democracy upon which Maximilian's Empire is built, camouflage its true and insidious intentions. Just as Maximilian was trying to convince his illusory subjects of his "Mexicaness"—dressing as a *charro*, reenacting the Grito of Independence in Hidalgo—he was also attempting to imitate Louis XIV by imposing all the rituals and ceremonies of empire. In this way, like the mutable carapace of the insect, Maximilian's adaptation to his surroundings is only apparent". (Ibsen, 2010: 141)

Esta imitación de lo europeo dice mucho sobre la problemática modernidad mexicana a la que hace referencia Del Paso en la novela. En un pasaje central del *Quijote*, un vecino del hidalgo, Pedro Alonso, le aclara, en una de sus tantas aventuras fracasadas, que ni él ni ninguno de los del vecindario son las personas que el Quijote cree: "Mire vuestra merced, señor, pecador de mí, que yo no soy don Rodrigo de Narváez, ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana" (Cervantes, 2000: 119). Don Quijote responde: "Yo sé quién soy, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aún todos los Nueve de la Fama pues a todas hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías" (119). Esa contundente respuesta del Quijote —"Yo sé quién soy"— muestra dos aspectos centrales del personaje. Por un lado, el carácter consciente de su fabricación, y, por otro, su fragmentación, el hecho de estar conformado por una serie de retazos, de otros "yo", todos incompletos y parchados, pero que lo vuelven uno, dándole una nueva identidad. Esta última característica, como se ha dicho muchas veces, es la que hace del *Quijote* la primera novela moderna, y al Quijote, como personaje, el primero autoconsciente de su individualidad y su autoproducción personal. Es interesante que el Maximiliano de *Noticias del Imperio* sea una copia mexicanizada, adaptada y degradada de este personaje doblemente construido: ¿Qué dice la novela al construir a Maximiliano como un Quijote? ¿Por qué diseñar un Maximiliano frustradamente o parcialmente quijotesco como parte de la representación del México de su época?

La clave está en que Del Paso parece entender y reconocer el carácter quijotesco de la empresa del histórico Maximiliano (la persona real, el personaje histórico, la función política que representó en su tiempo) y subraya ese carácter en su ficción, de distintas maneras, desde el paralelismo hasta el contraste. Por un lado, construir un imperio en un país ajeno, en una lengua extraña, es ya de por sí excepcional: "Toda esa aventura en México", dijo Fernando del Paso en una entrevista con Juan José Barrientos, "era un absurdo total... la locura de la historia" (Barrientos, 1986: 30-31). Por otro lado, los personajes secundarios en *Noticias del Imperio* no se *quijotizan* como todos lo que entran en el juego del *Quijote* y que miran las distintas perspectivas de la realidad que el Quijote propone. En *Noticias del Imperio* lo quijotesco *es* la realidad. Del Paso explota esa característica del hecho histórico en sí mismo y convierte a su personaje en un Quijote torpe, manipulable y completamente ciego a la realidad, mucho más que el cervantino.

El Quijote de Cervantes parece compuesto por muchos hombres a la vez, pero su ser es auténtico: inventa a su dama, le pone nombre a su caballo, busca un escudero, desempolva las armas de sus bisabuelos, aunque estén incompletas —"y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple; mas a esto suplió su industria, porque de cartones hizo un modo de media celada que encajada con el morrión, hacían apariencia de celada entera" (Cervantes, 2000: 87)—, es armado caballero por el primero que se le cruza, conforme a la ley de caballería, y sale en libertad a buscar aventuras. En el *Quijote* mexicano esos elementos se invierten y se vuelven patéticos: la dama es la delirante Carlota y es ella quien

fabrica a Maximiliano: “porque nadie hay en el mundo, Maximiliano, como yo, para hacerte y deshacerte. Nadie como yo para modelarte con mis propias manos” (Del Paso, 1987: 117). Se le asigna un escudero que, más que protegerlo en batalla de las armas ajenas, atestigua y registra sus caídas por escrito. Blasio no le cuestiona nada a su Emperador y anota silenciosamente sus leyes y sus ideas, hasta las más irracionales, aceptándolas. La figura de Blasio representa de manera tragicómica la del letrado en América Latina tal como la describe Ángel Rama en *La ciudad letrada*: con un énfasis en la importancia del signo en la planificación de la ciudad y en el orden urbano como encarnación del orden jerárquico de poder. “Dentro de ese cause del saber gracias a él surgían esas ciudades ideales de la inmensa extensión americana. Las registró una razón ordenadora que se revela en un orden social jerárquico transpuesto a un orden distributivo geométrico” (Rama, 2002: 4). Si en la América de Rama el orden permitía una lectura de la ciudad en el mapa, y la figura del letrado era esencial para construir el plano y para construir la ley, en *Noticias del Imperio* Blasio es, en cambio, un letrado que no lee, que sólo apunta torpemente cada instrucción absurda que le dicta su emperador, y el orden que sus notan van generando acabará siendo un caos. Por último, Maximiliano lleva una vestimenta parchada mitad como mexicano y mitad como europeo, acomodándose a los intereses coyunturales, y en ocasiones se disfraza como hacendado mexicano con traje de charro y sarape, si le conviene (261).⁵ Piensa la imagen que quiere proyectar de acuerdo a sus intereses políticos y no de acuerdo con la fantasía de sus aventuras.⁶ Por último, es convencido de ir a México no para buscar su propia libertad, sino para proteger los intereses económicos europeos. En América encontrará la muerte peleando por un Imperio que, como la ínsula Barataria de Sancho, está más en su imaginación que en la realidad. Como señala la voz autoral casi al final de la obra: “Visto así, a la distancia, quizá ese Imperio estaba condenado a no ser sino eso: un sueño. Carlos Pereyra dice que el Imperio Mexicano: ‘nació muerto’ y que el primer soberano de su siglo, como llama a Luis Napoleón el historiador mexicano, ‘puso un feto en las manos disipadoras del Archiduque’” (638).

Considero que, si bien la novela recoge una variedad de líneas temáticas que ya fueron mencionadas por los autores citados, dos muy importantes que han pasado desapercibidas son, por un lado, la reflexión sobre la precaria o periférica modernidad mexicana, y, por otro, la teatralidad de la obra, que pone en evidencia precisamente esa réplica de una realidad europea, réplica ante la cual los mexicanos funcionan como espectadores. En las siguientes páginas veremos cómo es que Del Paso se vale del personaje quijotesco con el objetivo de poner ambas en marcha.

⁵ Elisabeth Guerrero en “Burying the Emperor: Mourning in Fernando del Paso’s *Noticias del Imperio*”, considera que la vestimenta tradicional que suele utilizar el Maximiliano de la ficción es producto de su transculturación: “Maximilian and Charlotte not as simply appropriators and impostors, but rather as complex transculturated subjects by their experiences in Mexico” (Guerrero, 2006: 96). El personaje de Maximiliano, en mi opinión, adopta muchas características mexicanas, pero no llega a practicar auténticamente un proceso de transculturación tal y como lo define Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* donde la transculturación es el paso de una cultura a otra donde se pierden ciertas características de una cultura y se ganan las de otra, para crear una nueva. El Maximiliano de *Noticias del Imperio* nunca deja de preocuparse por las formas europeas a pesar de que muera de manera muy mexicana, según la voz autoral.

⁶ El Maximiliano histórico también estaba muy preocupado de su apariencia. Manda a fabricar sus retratos al pintor Santiago Rebull en cuanto llega a México, de la forma en que quería representarse y eternizarse: con la espada en la mano y la corona sobre la cabeza para mostrar su poder, pero, al mismo tiempo, casi no toca la espada: prefiere colocar a la Virgen de Guadalupe a sus espaldas para mexicanizarse figurativamente (Ibsen, 2010: 15).

La realidad no calza en el molde: el problema de la modernidad mexicana

El Quijote de Cervantes ve la realidad como quiere verla. Ruth El Saffar (1993) en *Quixotic Desire*, sostiene que es el deseo del Quijote lo que hace que la realidad se acomode a su imaginación logrando que esta se parezca a lo que piensa. El Quijote ve gigantes donde hay molinos, castillos donde hay ventas y secuestradores donde hay carrozas que transportan damas, y donde hay porqueros ve clarines que anuncian la llegada de los caballeros a sus castillos. Los diferentes ángulos con que mira la realidad son señales de multiperspectivismo y polisemia: no hay una única forma de ver y tampoco una sola manera de nombrar lo visto. La realidad tiene distintos planos y su sentido depende del observador que se lo otorgue. Debido a esa percepción voluntariamente diferente, el Quijote es golpeado, insultado, encarcelado y, con frecuencia, molido a palazos. Luego se recompone. Sin importarle lo que otros piensen, sigue buscando aventuras.

Para transformar el mundo, el Quijote necesita una primera percepción inicial sobre la cual efectuar la modificación. El Maximiliano quijotesco y mexicano de Del Paso, en cambio, no se da cuenta de la realidad. No ve lo evidente, ni siquiera confundiendo las perspectivas. Cuando finalmente ve algo, lo mira como si tuviera unos lentes empañados, desenfocados (las gafas de su europeísmo), y eso le impide determinar la existencia de, al menos, un plano certero. Desde que desembarca de la *Novara* imagina que él y Carlota serán recibidos de manera afectuosa y espectacular por el pueblo mexicano y, aunque ocurre todo lo contrario, es incapaz de notarlo:

Y con los ojos abiertos Maximiliano imaginaba: cortejo del palacio a la catedral. Un carruaje, dos caballos, dos plazas: para dos damas de palacio. A la mañana siguiente, *Guten morgen*, tras hacer sus abluciones y cepillarse la larga barba rubia partida en dos, la "Novara" ya en las aguas del Atlántico: tercero, cuarto y quinto carruajes. A la derecha, le dijo el Conde de Zichy a la Condesa de Zichy, está Trafalgar, donde el Almirante Nelson se cubrió de gloria. Y mientras dejaban atrás las Islas Desiertas habitadas sólo por cabras, rumbo a Madeira y después de una buena taza, *a nice cup* del té Earl Grey que les regaló el Gobernador Codrington, sexto carruaje: cuatro caballos, cuatro plazas: para la primera dama de palacio, una dama de palacio de servicio, el gran maestro de ceremonias y el intendente de la Lista Civil y comentaba, Max, lo inteligentes que son los ingleses, que con sus *men of war*; sus barcos de guerra, siempre llevan otras naves cargadas de bueyes y algunas vacas lecheras: seguirán, dijo, seis guardias palatinos a caballo, un oficial de ordenanza, seis oficiales de ordenanza, dos generales edecanes, el gran mariscal de la corte, los generales de división. (Del Paso, 1987: 261)

Lo que ocurre en la realidad es siempre diferente a lo que el Maximiliano de *Noticias del Imperio* imagina, prevé o anticipa, y tampoco se parece a lo que su mente registra. Al llegar a México ni él ni Carlota son recibidos por los anticipados carruajes y las ilusorias comitivas. Tampoco duermen bajo un techo de rosas, como él ha creído prever: pernoctan en una especie de cuartel de tercera categoría, que en verdad es el Palacio Nacional, un lugar sin salas lo suficientemente grandes para las recepciones con las que el Emperador sueña, donde además hay chinches que los devoran: "las recámaras eran como corredores, estrechas y de techo bajo, y la mayor parte por haber estado deshabitadas durante largo tiempo estaban llenas de polvo y telarañas" (264). En el caso del Maximiliano construido por Del Paso, la realidad percibida es una invención que no está siquiera basada en un soporte imaginario, parecido en algo a lo imaginado (como sí ocurre con el Quijote cervantino): no hay nada real que él "confunda" o "adapte" a lo que cree. Piensa que el plebiscito ha sido un éxito, que los mexicanos han aceptado ser gobernados por un príncipe europeo, e

imagina que su Imperio se expandirá hasta Guatemala.⁷ El Maximiliano de la ficción no ve múltiples perspectivas sobre lo real (como el Quijote de Cervantes) sino que ve una realidad distorsionada que quiere acomodar a sus estándares europeos. Intentará reconstruir el Castillo de Miramar de Trieste en el Castillo de Chapultepec de Querétaro; la Academia de Letras y Ciencia se construiría a imitación de la de París, y la institución de cátedras de lenguas clásicas, ciencias naturales y filosofía seguiría el modelo francés. El *Ceremonial de la Corte* (que incluye una lista inmanejable de todas las reglas de etiqueta) es un pretendido pronóstico de la vida privada y pública de los miembros de la Corte, escrito por Maximiliano antes de siquiera llegar a México y conocer a los miembros de esa Corte:

La historia con minúscula lo cuenta así. O así dice la historia: que Maximiliano, durante toda la travesía de Miramar a México olvidó el dolor que le produjo abandonar su castillo blanco a orillas del Adriático, su dorada cuna austriaca y sus padres y hermanos, y se dedicó no sólo a soñar con un *Ceremonial de la Corte*, sino también a dictarlo y escribirlo de su puño y letra. Un *Ceremonial* que, impreso, algunos meses más tarde en México, pasaba de las quinientas páginas. De lo detallado que era, el hecho de que la ceremonia de entrega de la birreta a un cardenal contuviera ciento treinta y dos cláusulas o párrafos, sirve de ejemplo. (261)

Al Maximiliano de la ficción le interesa la cáscara, lo externo de esa modernidad que quiere aplicar a imagen y semejanza de Europa sin darse cuenta que gran parte del país vive en la pobreza, en el campo, en una situación de injusticia y miseria y, por cierto, fuera del universo de la escritura y la lectura: inmunes a su enorme libro profético.

Vivian Schelling (2010) explica tres aspectos centrales que definen a las sociedades modernas europeas y la forma en que el ensamblaje de estos factores es un proceso paulatino que empezó en la Ilustración. En el ámbito económico, la sociedad se rige por una racionalidad instrumental definida por su eficacia en la producción y en la productividad: los procesos de industrialización, el nuevo crecimiento poblacional y la aparición de nuevas clases sociales acompañan el proceso de modernización (en *Noticias del Imperio*, la aristocracia mexicana se resiste a aceptar la aparición de nuevas clases sociales hasta el punto de bordear la locura: antes poner su independencia en manos de un príncipe europeo que permitir la mutación de la estructura social). En Latinoamérica, escribe Schelling, el florecimiento de esas nuevas clases fue obstaculizado por la permanencia de las anteriores en el lugar que las nuevas debían ocupar. En el ámbito político la nación se convirtió en el estamento simbólico de la comunidad: la legitimidad de la soberanía residía en la noción secular de la nación como Estado. En contraste, en Latinoamérica, la modernización industrial fue simultánea a luchas civiles que erosionaron la unidad en torno de una idea de nación. (En la novela, las guerras entre la República y el Imperio ponen en conflicto la noción de Estado. Si bien Del Paso muestra que ambos se consideran liberales y querían separar el Estado de la Iglesia, hay un considerable número de conservadores que no acepta esto: en ese

⁷ En este punto coinciden el Maximiliano de la ficción y el histórico: "Maximilian actively sought the annexation of Guatemala and Honduras, contemplated an arranged marriage between the daughter of Pedro II in Brazil and his younger brother, and envisioned connecting the two empires through Colombia and Venezuela (Castelot: 288).⁷ Kristine Ibsen considera que el Maximiliano histórico estaba ciego a la realidad precisamente por querer copiar esos manuales de la Corte europea: "(debido a su) romanticized vision of an exotic New World, Maximilian remained largely oblivious to the political reality of Mexico. He spent an inordinate amount of time composing a voluminous *Ceremonial de la Corte* based on Louis XIV's *Etiquette de la cour royale*" (Ibsen, 2010: 4). Es interesante la forma en que Del Paso satiriza y exagera aún más la ya potente imaginación del personaje real en su novela.

punto la novela es muy fiel a la realidad). En el aspecto cultural, la modernidad europea estuvo asociada con el auge de los medios de comunicación y el desarrollo de una cultura racionalista que permitía que la explicación del universo se hiciera de manera científica. Por su parte, en Latinoamérica, la idea misma de racionalidad era cuestionada por quienes veían en la violencia reciente una manifestación de irracionalidad, a la vez el aspecto masivo de los medios de comunicación se restringía ante la existencia de pocos espacios urbanos ilustrados (Schelling, 2000: 1-6). En *Noticias del Imperio* Fernando del Paso explota esta característica para reflexionar sobre la precaria modernidad mexicana, dándole al personaje de Carlota un rol central. Sus monólogos son cualquier cosa antes que racionales y científicos: ella representa lo irracional, el caos no contenido; cuando ella toma la voz narrativa, el relato se vuelve surrealista.

En una de las secciones intercaladas de la obra aparece la correspondencia entre dos hermanos: Alphonse y Jean Pierre. El primero es un intelectual de izquierda; el segundo, un militar invasor. A través de ellos el lector puede percibir las dos caras de la modernidad. Jean Pierre nota lo que el Quijote mexicano no percibe:

Las carreteras están en un estado deplorable y como la bendición del camino de hierro se limita a un ferrocarril para dos o trescientos pasajeros que recorre una distancia no mayor de cincuenta kilómetros —de Veracruz a Camarón según tengo entendido— la mayor parte de los viajeros se ve obligada a trasladarse en las ‘Diligencias de la República’, pintarrajeadas como carretas de circo, y que parecerían estar construidas usando como modelo las berlinas de los tiempos de Luis XIV. (108)

No es casualidad que, en *Noticias del Imperio*, el hermano Jean-Pierre que llega a México se queje de la lentitud del transporte en comparación con el ritmo acelerado del siglo XIX europeo, donde la figura del tren es representativa de la modernidad. El tren en México resulta decorativo. Pero la desconexión mayor entre la realidad y la ficción ocurre, como señala Peter Elmore, en lo que respecta a la cuestión nacional en relación con los dilemas de la modernidad: “Los partidarios de la invasión y la resistencia luchan por el control del territorio mexicano, pero, al mismo tiempo, su duelo involucra la imagen misma del país y la manera de regirlo. El antagonismo de fondo, sin embargo, no parece advertirlo el Emperador, que llega a ensoñarse con la inverosímil claudicación del presidente” (Elmore, 1997: 170). El Maximiliano ficcional le dicta a Blasio toda una serie de fantasías que según él ocurrirán: “Y a Don Benito Juárez, Blasio, que te acuerdas me dijo en una carta cuando llegué a México: “*La Historia nos juzgará*” decirle sí, así es, Señor Juárez, pero si ahora mismo hacemos las paces y usted acepta ser mi primer ministro, la Historia nos juzgará a los dos de forma más benévola, apunta, Blasio, y Blasio chupaba, apuntaba, chupaba, escribía, chupaba el pobre su lápiz-tinta y apuntaba otras rimas posibles para ‘Cuernavaca’” (Del Paso, 1987: 435). El Maximiliano novelesco no se da por enterado de la realidad que tiene frente a él: Benito Juárez está luchando por formar una república y Maximiliano piensa que puede convencerlo de rendirse y unirse a él. Lo que quieren ambos no es tan distinto: instituir un estado laico. Cada uno encuentra impedimentos distintos. Juárez es rechazado por una mayoría poderosa por ser indio; Maximiliano, que no descarta la dictadura ni el gobierno elitista ni la dependencia extranjera, es rechazado por la franja conservadora liberal que paulatinamente lo abandona.⁸ En cualquier caso, esta guerra interna muestra el verdadero conflicto: se quiere la

⁸Gran parte de los conservadores mexicanos, decepcionados, retiraron su apoyo a Maximiliano e, inversamente, los liberales moderados se aproximaron al nuevo régimen, mientras que los liberales republicanos siguieron luchando para que no hubiera una monarquía en el país.

modernización del país sin una industrialización acorde con ella y sin consciencia de igualdad.

En otra de las cartas que le escribe Jean-Pierre a su hermano Alfonso, insiste en la desconexión entre la tradición y la modernidad y la realidad vista por Maximiliano:

Hay según me cuentan algunos indios que bajan a la ciudad con canastos cargados de frutas, cargan los canastos con piedras hasta alcanzar el peso equivalente al que tenían las frutas y, no lo vas a creer, regresan con las piedras al monte. 'Para no perder la costumbre', dicen ellos. A Maximiliano, en cierto modo, le pasa lo mismo: ya no tienen nada que ofrecer, y lo único que le queda ahora por cargar es un canasto con piedras. Sí, no cabe duda: si antes de que llegara Maximiliano México era un Imperio sin Emperador, ahora Maximiliano es un Emperador sin Imperio. (404)

Esta incapacidad de ver la totalidad en *Noticias del Imperio* va más allá de la mirada siempre confusa e irreal del Maximiliano ficcional. La forma particular de construcción de la novela es un reflejo de ese rasgo: *Noticias del Imperio* es como la imagen especular de un cuerpo mutilado y fragmentado, imposible de reconstituir. La historia se cuenta por partes y aunque el lector quiera ver en ella un resultado panorámico, lo que prevalece es el fragmento. En *Noticias del Imperio* lo completo es inasible. Linda Nochlin, en *The Body in Pieces*, sostiene que el fragmento (y no la totalidad) es lo que define a la modernidad: "Modernity is figured as irrevocable loss, poignant regret for loss, poignant regret for lost totality, a vanished wholeness" (Nochlin, 1994: 7). Bajo esa misma línea de pensamiento, Nochlin ve en la modernidad una pérdida de lo pasado: "the fragment [...], rather than symbolizing a nostalgia for the past, enacts the deliberate destruction of the past, or at least, a pulverization of what were perceived to be in its repressive traditions" (8). Las pinturas que analiza Nochlin en su libro y que le sirven para argumentar cómo se representa visualmente la modernidad, coinciden en representar los cuerpos mutilados y fragmentados: "Fragmentation, mutilation and destruction might be said to be the founding tropes of the visual rhetoric of modernity" (9).⁹ Marshall Berman también nota que el proceso de modernización está relacionado con la prioridad del fragmento sobre la totalidad y la imposibilidad de encontrarle una Historia o un pasado a ese fragmento. Ello explica el sentimiento de pérdida que genera: "The process of modernization as Marshall Berman notes, splintered reality into a 'multiple fragments' to the point that we find ourselves today in the midst of a modern age that has lost touch with the roots of its own modernity" (Berman, 1988: 17). Walter Benjamin, correlaciona la experiencia de la modernidad también con un cuerpo fragmentado a nivel discursivo: "there is a loss of wholeness, a shattering of connection, a destruction or disintegration of permanent value that is so universally felt in the nineteenth century as to be often identified with modernity itself" (Benjamin, 1968: 82-83).

La fragmentación también encarna en la desarticulación física de los personajes, como Carlota, en uno de cuyos monólogos ella gatea escapando de su cama e intenta mirarse al espejo y solo ve fragmentos que no puede recomponer.

Dicen que estoy loca porque ando a gatas por el castillo y me tienen que cargar para llevarme a mi cama y amarrarme: pero sólo yo sé lo que estoy buscando. Dicen que estoy loca porque rompí mi espejo a puñetazos: mira, Maximiliano, las cicatrices que me quedaron en las manos. Porque en las

⁹ La pintura que inspira el estudio de Linda Nochlin en *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity* se titula *The Artist Overwhelmed by the Grandeur of Antique Ruins, 1778-79* de Henry Fuseli.

noches me arrastro por los corredores del castillo en busca de los pedazos del espejo. [...] Dicen que estoy loca solo por eso: porque quiero recoger todos los pedazos de mi vida y con ellos, como con un rompecabezas, hacer un espejo donde pueda ver mi vida entera en un instante". (Del Paso, 1987: 414)

El Maximiliano de la ficción termina no sólo muerto en el Cerro de las Campanas sino desmembrado: el corazón, la barba, las pupilas de los ojos, los pulmones, y hasta las vísceras de su cuerpo son manoseadas y manipuladas. Después de su fusilamiento, su cadáver es desmembrado, vendido (ciertas partes son subastadas como reliquias históricas) y transportado en un ataúd a Europa. La novela dedica muchas páginas a representar o reconstruir cómo fue destruido el cuerpo del Emperador real: cortado, relleno y transformado en otra cosa. En México no sólo hay una pérdida del pasado (eso que implica la fragmentación si volvemos a la teoría de Berman, Nochlin o Benjamin) sino la idea de manipulación y cambio. Lo que hace Carlota como protagonista es análogo a lo que pretende hacer la novela: desmembrar el texto, y que el lector le encuentre una unidad, que, como mencioné al principio de este ensayo, es imposible, porque prevalece el fragmento y los discursos de distintos personajes cuyas verdades y microhistorias se contradicen y donde incluso la empatía por Maximiliano y Carlota, varía según quién narre la historia.

La crítica no parece haber notado, sin embargo, que la locura no es exclusiva de Carlota ("la loca de la casa", como la llaman). Cynthia Steele, por ejemplo, solo ve la locura como un punto extremo en el juego de roles genéricos de los personajes, sin notar la locura de Maximiliano: "The royal couple deserves to be remembered, then, for what the novel portrays as extreme versions of paradigmatically male and female behavior: heroism and madness" (Steele, 1992: 84). Pero la novela incide en la locura del Maximiliano con frecuencia y, según vengo observando, uno de los terrenos de esa representación está en la abarcadora comparación entre los dos Quijotes. Quiero concentrarme en una instancia de esa comparación, que llega casi al final de la novela, en el momento en que el Emperador está doblemente cercado en la ciudad de Querétaro (ciudad que de por sí tiene la geografía de una prisión porque está rodeada de volcanes y una hondonada desde la cual los personajes temen caer al vacío). El ejército republicano lo tiene ya casi prisionero; el cerco comienza a estrecharse y Maximiliano es capturado casi sin hombres ni armas. Los pocos europeos que lo apoyaban abandonan México. Luego es trasladado al Convento de las Teresitas y por último a una celda en el Convento de la Cruz desde donde no sólo cree continuar en la lucha, sino que da por hecho que tendrá un imperio. Para rematar esta imagen patética y quijotesca, el supuesto Emperador de esta ficción está en un bacín sufriendo de disentería sin parar de defecar. Desde su bacinica, el Maximiliano de Del Paso imagina cómo será el color y el modelo de los uniformes de su gran imperio, cómo será la historia de su reinado, y proyecta emprender futuros viajes a Grecia, Nápoles y Turquía.

Este pasaje de Maximiliano aislado y encerrado en la celda del convento mientras sueña con su futuro poder, se asemeja al descenso que emprende don Quijote a la cueva de Montesinos. El Quijote pierde la noción del tiempo (según él estuvo tres días; según Sancho Panza, una hora). Afirma que dentro de la cueva vio los más hermosos prados y palacios de cristal y al mismo Montesinos: "el venerable Montesinos me metió en cristalino palacio, donde en una sala baja, fresquísima sobremodo y toda de alabastro, estaba un sepulcro de mármol, con gran maestría fabricado sobre el cual vi a un caballero tendido de largo a largo" (Cervantes, 2000: 886). El Quijote de Cervantes cuenta frenéticamente todas las maravillas que había dentro de esta cueva y a todos los personajes con quienes interactuó, y aunque no se lo admita a Sancho Panza, es consciente del invento de

su discurso y de las fabulaciones que dice. Sabe que está contando embustes, porque vive de la ficción. En la celda, prisionero de sí mismo, Del Paso, vuelve a construir a Maximiliano como un Quijote americano:

El emperador en una pequeña celda amueblada con un catre de campaña, una mesa de patas de hierro con un aguamanil de plata y sus útiles para el aseo personal, un sillón y en la pared dos cuadros: Uno que ilustraba a Fernando VII y otro a la ciudad de Santiago de Compostela, asumía ya en pleno sus responsabilidades como Comandante Supremo del Ejército Imperial Mexicano. (508)

En mi libro *Muerte de Utopía* (2016), he analizado una serie de novelas históricas contemporáneas que reconstruyen no el siglo XIX, como *Noticias del Imperio*, sino el período colonial. En ellas, noto la proliferación del espacio insular como metáfora de lo histórico: el tiempo está superpuesto; el pasado Colonial y el presente se yuxtaponen y el tiempo no progresa. Estas islas que aparecen en diversas ficciones históricas —*Duerme* (1994) y *Cielos de la Tierra* (1997) de Carmen Boullosa, *El mundo alucinante* (1973) de Reinaldo Arenas, *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto, *El Gran Señor* (1994) de Enrique Rosas Paravicino y *Daimón* (1978) y *El largo atardecer del caminante* (1992) de Abel Posse— no son pedazos de tierra rodeados de agua, sino espacios insulares imaginarios que podríamos llamar simbólicos: “son islas doblemente metafóricas: constructos en los que se combinan los elementos de lo insular clásico —son lugares alternos, monstruosos, sobrenaturales, fantasmáticos, sacros, enajenantes y, sobre todo, fundacionales— y, también uno de los elementos cruciales de lo insular moderno: son reflexiones sobre la historia” (Wolfenzon, 2016: 18). En *Noticias del Imperio* aparece también la figura de la isla metafórica cuando Maximiliano es cercado y luego trasladado a prisiones cada vez más pequeñas y aisladas. Este momento quijotesco, delirante e insular ocurre cuando está rodeado por el ejército republicano en la ciudad de Querétaro y luego nuevamente aislado en el Convento de la Cruz desde el 13 de marzo de 1867. Finalmente, el Cerro de las Campanas, es el último cerco y allí será fusilado. El Convento de la Cruz muestra la paradójica modernidad mexicana: lo Colonial y el siglo XIX fusionados (ese convento se considera el símbolo del Virreinato en la ciudad de Querétaro) y allí convergen: encarcelando lo europeo en un mundo que busca su Independencia apoyado por un grupo de mexicanos que reniega de lo indígena. Por otra parte, este Quijote mexicano lucha contra sí mismo. Sabe que va a la muerte y no se rinde. Esto muestra algo paradigmático de México: la guerra y la violencia como fuerza fundadora de la nación. Como señala Peter Elmore: “lo propio de una cultura es también aquello de lo que ella se apropia, al margen de su procedencia. Esta convicción es la piedra angular del texto y la médula de su poética” (Elmore, 1997: 174). Ello explica que, a pesar de ser extranjeros, tras vivir en México por algunos años, llegan a ser mexicanos, su muerte es una muerte mexicana.

Dos Quijotes, dos formas de ver la Pasión de Cristo

En *Escritos sobre el Quijote* (2005), Dostoievski explica lo mucho que hay de Cristo en el personaje cervantino y revela su propósito de escribir una novela cuya idea fundamental sea representar a un hombre bueno, el cual tendría mucho de Cristo, el único hombre realmente bueno, y mucho de don Quijote, al que Dostoievski considera la más perfecta figura del hombre noble en la literatura. Fernando del Paso piensa que el autor ruso no estaba mal encaminado porque en diversos escritos ha señalado el parecido entre Cristo y Quijote. En el capítulo “Don Quijote de nuevo crucificado” de *El viaje a través del Quijote* (2005), Del Paso señala que ambos tienen además de claras virtudes, graves carencias:

ninguno conoció el inefable placer de adorar a un hijo; ninguno tampoco, el abominable dolor de perderlo. Ninguno de ellos fue la encarnación de la duda. Y a ninguno le devoró el corazón el monstruo de los ojos verdes que destruyó a Otelo, y con él, a Desdémona. “Los ejemplos son numerosos —ni Cristo ni Don Quijote continúa Del Paso— sufrió la infinita desolación de Edipo, el peso intolerable de la mediocridad absoluta que soportó Leopoldo Bloom y, sin ir más lejos, ninguno fue esclavo de algunas de las magníficas pasiones que atormentaron y desgarraron a varios de los más grandes personajes creados por el propio Dostoievski” (Del Paso, 2005: 27).

Casualdero compara el viaje del Quijote cervantino a Barcelona con un calvario, si bien señala ciertas variantes. Argumenta: “Al seguir a Don Quijote en Barcelona no hemos de esperar encontrarnos con una semejanza formal de la Pasión de Cristo; pero si no leemos el capítulo LXII del *Quijote* en forma de Pasión, creo que se nos escapa toda su esencia” (Casualdero, 1975: 236). Casualdero está enfatizando el hecho que, desde Barcelona hasta el final de la obra, el Quijote empieza a ser motivo de burla descarada por parte de los demás. Todo le empieza a funcionar mal y es ridiculizado hasta el hartazgo. La debacle empieza en el capítulo LXII que se inicia con la mofa al Quijote por parte de los duques quienes le muestran una supuesta cabeza encantada y que no es más que un teatro ridículo. De allí en adelante, todo lo que continúa, puede ser visto como la Pasión de Cristo-Quijote. Se le despoja de las armas y circula vestido ridículamente: dándose un “paseo [...] no armado, sino de rúa, vestido un balandrán de paño leopardo” (Cervantes, 2000: 1227), luego sucede la batalla contra el Caballero de la Blanca Luna quien lo destruye y donde Sancho ve a su señor acabado: “veía a su señor rendido y obligado a no tomar armas en un año; imaginaba la luz de la gloria de sus hazañas escurecida, las esperanzas de sus nuevas promesas desechas” (1253). La imagen de la Pasión de don Quijote continúa cuando él va desarmado y a pie, y Sancho y el rucio llevan las armas. Finalmente, la similitud con Cristo es evidente cuando los Duques en un teatro le colocan a Quijote una corona de espinas: “y quitándole la caperuza le puso en la cabeza una corona, al modo de las que sacan los penitenciados por el Santo Oficio y díjole al oído que no descosiese los labios, porque le echarían una mordaza o le quitarían la vida” (1279). Este camino termina con la cordura y el encierro en la aldea de origen. Esto para Quijote es el fin del viaje, una especie de muerte en vida: “yo fui loco, y ya soy cuerdo” (1315), dice el protagonista al final de todas sus aventuras. Todo el peregrinaje se puede leer a contrapelo de los sufrimientos de Cristo antes de su muerte: como el fin de la fantasía, para afrontar la cruda realidad.

En *Noticias del Imperio* se representa la muerte de Maximiliano como si fuera la de Cristo, pero haciendo hincapié en su intento de forjar una nación, volviéndose un mártir, para lo cual es necesario crear a un traidor y crear una puesta en escena: en la novela no se hace tanta alusión a las características personales del asesino de Maximiliano, sino a la manera en que fue asesinado y la forma en que fue juzgado: dentro de un teatro. Del Paso detalla cómo los miembros del ejército republicano buscaron un Judas o traidor para que dispare el gatillo que acabaría con la vida del Emperador en el Cerro de las Campanas. De manera interesante, la voz autoral, luego de repasar toda la extensa bibliografía que existe sobre este momento histórico, no puede afirmar la veracidad de que sea el coronel Miguel López, quien haya sido el Judas de su propio líder, pero se inclina a sugerir esta hipótesis.¹⁰ En palabras de Peter Elmore: “cierta o falsa, la

¹⁰ Entre los documentos históricos que menciona Del Paso en la novela aparece un recorte del periódico “El Globo” de 1867 en donde se le pide al General Escobedo que revele “la verdad histórica” y Escobedo accedió a la súplica de López y en un informe dirigido al General Porfirio Díaz el 8 de julio de 1888 declaró que “el coronel imperialista Miguel López” a quien describe

anécdota tiene la virtud de ajustarse por analogía al relato mítico de la Pasión: aunque el episodio no se puede verificar, la estructura lo llena de sentido. Sin embargo, la relación entre el maestro traicionado y el discípulo infiel admite — como todo argumento arquetípico— más de una elaboración” (Elmore, 1997: 163).

A pesar de la extensa recolección de libros históricos que hace el narrador del episodio sobre la muerte de este Maximiliano novelesco, la versión a la que le da más cabida el narrador es que haya sido el propio Maximiliano el que haya querido morir como Cristo, traicionado por Judas y que ese Judas, el coronel Miguel López, sea de su propio bando. Una de las voces que refuerza este argumento es la del testimonio arrepentido de un soldado quien habla en primera persona, en la sección “Corrido del tiro de gracia”, que ve en Maximiliano a “un nuevo Cristo que llegó a México para redimir nuestros pecados” (578) y se pregunta así mismo por qué fue él, el escogido para matar a Cristo:

¿A quién otro si no a mí, pecador arrepentido de todos sus pecados a quien el Señor privilegió con una gran revelación esa mañana del 19 de junio del año 67 que tan presente tengo yo, cuando le plugo mostrar, a mis ojos y sólo a mis ojos, que Cristo Crucificado y Maximiliano eran dos personas en una? ¿A quién otro le hubieran dado la bala de salva para que salvara su alma? A mí, señores. (580)

Es evidente que el narrador se inclina por esta versión porque detalla el fusilamiento casi como si fuera una crónica y muestra cómo la muerte de Maximiliano se convirtió en leyenda (una que contiene la figura de Cristo y la del mártir) a través de un corrido que empieza a circular después de su muerte y que es el centro de dicho capítulo. El narrador enfatiza cómo la leyenda se convierte en lo percibido como verdadero. Esta muerte lo vuelve un héroe y le da una muerte muy mexicana: “ya que no mexicanos de nacimiento —dice el narrador refiriéndose a Carlota y Maximiliano— mexicanos de muerte” (643) y se convierte en un símbolo de la nación.

A diferencia del Quijote cervantino, el Maximiliano de Del Paso se presenta con una cualidad muy latinoamericana: la fabricación del héroe con su propia muerte, que, en el caso de Maximiliano, es un la de un Cristo teatral, fabricado, por las circunstancias. Similar al cuento “El sur” (1953) de Jorge Luis Borges, el Maximiliano de la ficción, está consciente de encontrar una muerte que lo vuelve más heroico y que lo lleve a la posteridad de una manera romántica. Si Juan Dahlmann en “El sur” opta por morir luchando en la pampa contra un gaucho viejo en lugar de morir de septicemia en un hospital, Maximiliano prefiere, como el personaje de Borges, también la muerte romántica. Para ese fin necesitó la presencia de un Judas (cualquiera que sea) para volver a representar La Pasión de Cristo. También hubo otra finalidad: tener la redención y convertirse en un símbolo mexicano, con su grito final de esperanza que trasciende la muerte: ¡Viva México! (579).

En *Noticias del Imperio* la importancia de la representación es central. Por un lado, como lo vengo explicando, se tiene la puesta en escena de la Pasión de Cristo llevada a escena con otros actores, y por otro, la representación pública del juicio donde se condena a Maximiliano es también una puesta en escena. De manera simbólica, el juicio, lejos de ocurrir en un tribunal, sucede en un teatro, detalle que da a los sucesos una doble sensación de performance y se presta a una interesante interpretación: la historia en América Latina es una imitación teatral

como el “Comisionado en Jefe del Archiduque” habría sido sólo un intermediario entre él y Maximiliano. Pero el narrador también señala que abundan los ensayos, artículos y libros enteros como *La traición de Querétaro: ¿Maximiliano o López?* de Alfonso Junco (1960) y *Los últimos días y los últimos momentos de la vida de Maximiliano* de Gustav Gostkowsky (1840) que, con la misma rigurosidad argumentativa, están a favor o en contra del coronel López.

de los hechos trascendentales que ocurren en Europa. El Gran Teatro Iturbide en Querétaro, nos explica el narrador, que, a su vez, es una copia o imitación del Gran Teatro Nacional de la Ciudad de México, funciona como el espacio del juicio final. Entre los asistentes están siete dramaturgos mexicanos. La sala estaba iluminada como si se presenciase una representación (hasta el público comía como si estuviera en el teatro) —“muchos quisieron ver en el juicio sólo eso: la representación de un drama aprendido de memoria, de una farsa sangrienta de la cual lo mismo los defensores que el fiscal, el juez y el público, los miembros del tribunal y el propio acusado, fueron cómplices y actores: todos sabían cuál era el final, trágico, o inevitable” (567)— pero el teatro es la vida y México como nación, necesitó fabricar a este Cristo-Maximiliano para poder justificar la invasión, la bancarrota económica, y el deseo de algunos mexicanos conservadores por ser gobernados por un hombre extranjero por el sólo hecho de ser blanco.

Sin embargo, el rol del teatro, en *Noticias del Imperio* aparece mucho antes. En el segundo capítulo titulado “Del baile de anoche, en las Tullerías”, el narrador nos sumerge en un baile de disfraces donde ni siquiera el lector tiene la certeza de quién está hablando. El disfraz y la representación sirven para ocultar la verdad. Richard Metternich y el emperador Napoleón III disfrazados de senador romano y noble veneciano, respectivamente, se sinceran y cuentan cómo su interés en invadir México no tiene nada de altruista: “México tiene un territorio enorme con grandes zonas despobladas. Los distribuiremos de manera estratégica [...] Se trata de defender las tradiciones y la cultura latinas y en última instancia las tradiciones y la cultura europea que pertenecen también a millones de indios de ese continente” (52). Más adelante, se sinceran sobre las cuestiones económicas detrás de la invasión: “las exportaciones de Inglaterra a México casi triplican las nuestras. Y si los dejamos construir más ferrocarriles en México, van a sacar todo de allí” (53).

El teatro y la actuación se usan como escudos protectores de las verdaderas intenciones políticas tanto de las potencias invasoras como de los líderes foráneos: con la excusa de la civilización, matan e imponen sus costumbres en América, y el Quijote americano, no sólo se presta a ello, sino que se escuda tras su Judas traidor para quedar bien con la Historia. El Quijote cervantino, por el contrario, usa la representación y el teatro como recurso de sobrevivencia. El mundo es tan cruel, que sólo a través de los libros le encuentra sentido. Sólo con el teatro puede amortizar la dureza de la realidad, cuando se acaba eso, la Pasión de Cristo y el sufrimiento se apoderarán de él. Detrás del teatro, en el Quijote cervantino está la realidad, detrás del teatro en el Quijote mexicano está el acomodo de realidad que lo conducirá a la fama, pero antes de llegar a ella, el cuerpo de Maximiliano en *Noticias del Imperio* será mutilado como si fuera el de un animal: sus viseras son extraídas, las pupilas de sus ojos son sustituidas por las de Santa Úrsula, y su corazón cortado en pedacitos y colocados en frasquitos con alcohol para ser vendidos. Ni siquiera muerto encuentra el sentido del que gozó el Quijote de Cervantes.

Sin embargo, hay algo que ambos libros tienen en común. Esta similitud la da el personaje de Carlota quien cuenta la Historia desde una forma irracional y delirante, pero al mismo tiempo, su narración es la más cercana a la verdad: —“soy todo el tiempo, un presente eterno sin fin y sin principio, la memoria viva de un siglo congelado en un instante” (362)—. Su forma de escribir es también alternativa y distinta: se pinta con sangre su cuerpo y así escribe la Historia de México. Tanto Cervantes como Fernando del Paso, están poniendo en evidencia que la locura y la Historia van, a veces, de la mano, con lo más cercano a la verdad.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIENTOS, Juan José (1986), "La locura de Carlota, entrevista con Fernando del Paso". *Vuelta* 113, pp. 30-31.
- BENJAMIN, Walter (1968), *Illuminations*. Nueva York, Random House, pp. 83-84.
- BERMAN, Marshall (1988), *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Nueva York, Penguin Books.
- CERVANTES, Miguel de. (2000), *Don Quijote de la Mancha*. F. Sevilla Arroyo (ed). Madrid, Editorial Castalia.
- CASTELOT, André (1985), *Maximiliano y Carlota: la tragedia de la ambición*. México D.F: Edamex.
- CASUALDERO, Joaquín (1975), *Sentido y forma del Quijote*. Madrid, Ínsula.
- DEL PASO, Fernando (1987), *Noticias del Imperio*. México, Editorial Diana.
- ___ (2005), *Viaje alrededor del Quijote*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- DOSTOIEVSKY, Fidor (2005), "Escritos sobre el Quijote". *El Quijote desde Rusia*. Madrid, Visor, pp. XX-XX.
- ELMORE, Peter (1997), "Noticias del Imperio: Pasión, locura y muerte de Carlota y Maximiliano". *La fábrica de la memoria: la crisis de representación en la novela histórica Latinoamericana*. Lima, Fondo de Cultura Económica, pp. 147-175.
- FIDDIAN, Robin William (1990), "Fernando del Paso y el arte de la renovación". *Revista Iberoamericana*, vol. LVI. 150, pp. 144-158.
<https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1990.4674>
- GUERRERO, Elizabeth (2006), "Burying the Emperor: Mourning in Fernando del Paso's *Noticias del Imperio*". *Latin American Literary Review*. 34. 67, pp. 94-110.
- HANCOCK, Joel (1991), "New Directions in Historical Fictions: *Noticias del Imperio*, Fernando del Paso and the Self-Conscious Novel". *Hispanic Journal* 12.1, pp. 109-121.
- IBSEN, Kristine (2010), *Maximilian, Mexico and the Invention of Empire*. Nashville, Vanderbilt UP.
- ___ (2003), "Dissecting the Exquisite Cadaver: On Collections and Colonialism in Fernando del Paso's *Noticias del Imperio*". *Bulletin of Spanish Studies*, vol. LXXX. 6, pp. 715-728.
- MENTON, Seymour (1993), *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- NOCHLIN, Linda (1994), *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. Londres, Thames and Hudson.
- PONS, María Cristina (1996), "Noticias del Imperio: Entre una imaginación delirante y los desvaríos de la historia", en *Memorias del olvido. La novela histórica del siglo XX*. México, Siglo XXI, pp. 110-160.
- PRATT, Mary Louise (1997), *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Trad. Ofelia Castillo. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- RAMA, Ángel (2004), *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI.
- ___ (2000) *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte.
- SCHELLING, Vivian (2000), *Through the Kaleidoscope: The Experience of Modernity in Latin America*. Nueva York, Verso.
- STEEL, Cynthia (1992), *Politics, Gender and the Mexican Novel 1968-1988: Beyond the Pyramid*. Texas, Austin UP.
- SAFFAR, Ruth (1993), *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*. Ithaca, Cornell UP.

- THOMAS, Peter (1995), "Historiographic Metafiction and the Neobaroque in Fernando del Paso's *Noticias del Imperio*", *Indiana Journal of Hispanic Literatures* vols. 6-7, pp. 169-184.
- WHITE, Hayden (1992), *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Traducción de Jorge Vigil Rubio. Barcelona, Paidós.
- WOLFENZON, Carolyn (2016), *Muerte de Utopía: historia, antihistoria e insularidad en la novela latinoamericana*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.