DE LA CIENCIA Y EL RELATO, RASGOS DE LA POSTMODERNIDAD EN
NOTICIAS DEL IMPERIO, DE FERNANDO DEL PASO*

POR

FRANCISCO SOLARES-LARRAVE
Indiana University Kokomo

Ceux qui mettent le roman historique dans une catégorie à part oublient que le romancier ne fait jamais qu'interpréter, à l'aide des procédés de son temps, un certain nombre de faits passés, de souvenirs conscients ou non, personnels ou non, tissus de la même matière que l'Histoire.

Marguerite Yourcenar. *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*.

I. DE LA VOZ EN LA NOVELA HISTÓRICA

Al hablar de la novela histórica contemporánea es casi obligación recordar el trabajo de Marguerite Yourcenar. Esta autora belga, fiel a los principios que profesa, los refleja no sólo en su afirmación con respecto al papel del autor de novelas históricas, sino también en sus propias obras, de las cuales son *Mémoires d'Hadrien* y *L'Œuvre au Noir* las más conocidas. Las novelas de Yourcenar son espejo de los cambios que el género ha experimentado en el siglo XX, cambios de los que la novelista belga ha sido una notoria promotora. Para Yourcenar, la noción de la novela histórica como reescritura, reinterpretación y recreación de la historia es el principio clave que le permite asomarse a la experiencia de las figuras importantes. Su finalidad no es un afán realista, sino más bien la respuesta a un desafío: la creación *ex nihilo* de una conciencia comunicante, todavía situada sobre una plataforma histórica. Para Yourcenar, entonces, la escritura de novelas históricas equivale a:

Prendre une vie connue, achevée, fixée (autant qu'elles peuvent jamais l'être) par l'Histoire, de façon à embrasser d'un seul coup la courbe tout entière; bien plus, choisir le moment où l'homme qui vécut cette existence la soupèse, l'examine, soit pour un instant capable de la juger. Faire en sorte qu'il se trouve devant sa propre vie dans la même position que nous (*Mémoires* 322).

A pesar de la aparente idealización que se refleja tanto en su concepto de la novela

* Una versión abreviada de este trabajo fue presentada en la *17th Annual Cincinnati Conference on Romance Languages and Literatures*, en la Universidad de Cincinnati, en mayo de 1997.

histórica, como en el reto que para ella plantea su escritura, Yourcenar no deja de percibir los detalles prácticos que el autor enfrenta en este proceso. Dentro de su concepción de la novela histórica como interpretación, Yourcenar señala una ausencia inexplicable, la de la voz y la oralidad:

On n'a pas assez souligné que tandis que nous possédons du passé une masse énorme de documents écrits, et de documents visuels, rien ne nous reste des *voix* avant les premiers et nasillards phonographes du XIXe siècle. Bien plus, dans tout ce que est représentation de la parole, rien ou presque rien n'a été fait avant certains grands romanciers ou dramaturges du XIXe siècle ("Ton" 31).

Si bien, como señala Yourcenar, la oralidad es la gran ausencia en las novelas históricas europeas, los novelistas latinoamericanos, trabajando en la recreación y reconstrucción de un pasado y una identidad distinta de la europea, trataron de compensar esta ausencia por sus propios medios. Así, mientras Juana Manuela Gorriti, por ejemplo, había recurrido a la tradición oral como fuente de sus narraciones históricas, como "El tesoro de los incas" y "La hija del mazorquero", Félix Varela en *Jicoténcal* había concedido extensos parlamentos a los indígenas y sus conversaciones dentro de su novela, con la intención de dotarlos de voz, conciencia e identidad. Con base en estos precedentes, no debe sorprender que, en el caso que nos ocupa, Fernando del Paso, en *Noticias del imperio*, una novela calificada como "apocalíptica" o "enciclopédica" (Fiddian 151), se valga del encuentro de dos discursos, el histórico y el de la tradición oral, de cuya fusión puede surgir un discurso de legitimación de la identidad cultural latinoamericana. En el encuentro de estos discursos, según apunta Alfonso González (251), del Paso subvierte dos premisas de la escritura historiográfica: la objetividad de la historia y la superioridad del texto sobre lo oral. Llevado por esta intención, y valiéndose de la alternancia entre textualidad y oralidad, del Paso demuestra claramente cómo lo oral, más cercano al individuo emisor que el texto, representa una fuente directa tanto de información como de comprensión cultural, y refleja aspectos usualmente relegados por la historia escrita, como lo son las reacciones populares y espontáneas, sutiles y subvertoras, ante las actitudes y embates del imperio.

Además, este enfrentamiento entre la historia y la tradición oral, o la ciencia y lo narrativo como diría Lyotard (8), busca un discurso de legitimación, y se erige como la premisa de la llamada condición posmoderna. El encuentro de discursos se manifiesta en *Noticias del imperio* en la coexistencia de voces narrativas. Mientras un narrador omnisciente se encarga de la puesta en escena de las partes que del Paso llama "históricas", una serie de voces alternas se responsabiliza de las secciones que la crítica ha denominado monólogos.¹ Al alternarse en el texto, ambas voces, la "histórica" y la "oral", contribuyen en la creación de un efecto polifónico organizado en torno a los sucesos ocurridos en México, entre 1862 y 1867, desde la instalación del Segundo Imperio Mexicano, hasta el fusilamiento del Emperador Maximiliano en Querétaro.

¹ Se trata, en realidad, de diálogos en los que el lector se integra como interlocutor. Su calidad como diálogos abiertos, así como su representatividad, los caracteriza como aperturas dialógicas dentro de la trama de la novela.

Esta multiplicidad de voces tiene un significado particular dentro de la concepción de la novela histórica: no sólo se trata de una humanización, sino también refleja los problemas de la historia y la novela como textos. Este proceso se aprecia cuando del Paso, al ficcionalizar los sucesos históricos y alternar las voces de los protagonistas, crea una situación dialógica que lleva al cuestionamiento del texto. El proceso se ve reforzado y extendido más allá del texto literario mismo por el hecho de que la novela, al poetizar los acontecimientos, manifiesta la influencia del revisionismo histórico y el concepto de “fabulación” [*emplotment*] señalado por Hayden White² (58, 60). Luego, el cuestionamiento, unido al encuentro de discursos que menciona Lyotard (7-8) involucra la multiplicidad potencial de discursos e ideas y subjetividades conocida como heteroglosia (Menton 88-89), y trae como resultado un cambio radical en la agenda de la novela histórica tradicional, establecida por Lukács (43), según la cual estas obras deben presentar “por medios artísticos” las condiciones de vida y sociedad de épocas pasadas.³

Considerando lo anterior, *Noticias del imperio* aparece como una novela cuya visión historiográfica refleja la actitud posmoderna, de la cual surge un discurso de legitimación que integra saber y oralidad como cultura. El hecho de que los discursos que se encuentran en la novela sean autorreferenciales y cuestionen constantemente la legitimación que postulan, coincide con lo que Linda Hutcheon denomina la “paradoja posmoderna” (60-61): una persistente autocritica y deconstrucción, inherente en la sociedad posmoderna.⁴

Dentro de este contexto, *Noticias del imperio* presenta la polaridad entre ciencia e historia como la paradoja posmoderna formulada por Hutcheon. Así se comprende por qué del Paso, al explorar la historia, la cuestiona, y señala su fragilidad y relatividad:

[A] falta de una verdadera, imposible, y en última instancia indeseable “Historia Universal”, existen muchas historias no sólo particulares sino cambiantes, según las perspectivas de tiempo y espacio desde las que son “escritas” (del Paso 873).

Luego, el discurso de legitimación resultante del encuentro del “saber científico” y el “saber narrativo” constituye, a la vez, un cuestionamiento de la historia oficial, una versión

² White explica la idea de “fabulación” (mi traducción del término *emplotment*) basado en los criterios arquetípicos de Northrop Frye. Partiendo de la premisa de las cuatro formas básicas de fabulación (tragedia, comedia, sátira o romance), White señala que: “[I]t can be argued that interpretation in history consists of the provisions of a plot structure for a sequence of events so that their nature as a comprehensible process is revealed by their figuration as a *story of a particular kind*”. A continuación añade: “What the historian must bring to his consideration of the record are general notions of the *kinds of stories* that might be found [...] just as he must bring to consideration of the problem of narrative representation some notion of the ‘pre-generic plot structure’ by which the story *he* tells is endowed with formal coherency” (White 58, 60, énfasis en el original).

³ “The historical novel [...] has to *demonstrate by artistic means* that historical circumstances and characters existed in precisely such and such a way [...] It is the portrayal of the broad living basis of historical events in their intricacy and complexity, in their manifold interaction with acting individuals” (Lukács 43, énfasis en el original).

⁴ “The ex-centric, the off-center: ineluctably identified with the center it desires but is denied. This is the paradox of the postmodern and its images are often as deviant as this language of decentering might suggest [...]” (Hutcheon 60-61).

alterna que en su rebeldía propone como discurso subversivo la oralidad, que es una voz de identidad popular opuesta al discurso hegemónico, aquí representado por los textos que narran esa misma “historia verdadera”.⁵

II. DE LA DISTOPIA A LA “REGENERACIÓN”: EL PODER DE LOS TEXTOS

El encuentro discursivo, como vemos, se traduce en la novela como una serie de narradores, alineados ya sea con la historia o con la oralidad.⁶ Al examinar el discurso científico encontramos que está apoyado por una impresionante colección de información, proveniente de documentos históricos o literarios, reales o ficticios. Por otro lado, el discurso que retrata la oralidad plantea siempre cuestionamientos, es contestatario y subversivo, pero, sobre todo, independiente y sin raíces textuales. El encuentro de estas voces, de todos estos narradores y discursos, origina un texto escribible que, por su naturaleza, exige una interpretación de parte del lector.

La intertextualidad, aspecto relevante de las “nuevas novelas históricas” (Menton 23), se manifiesta cuando del Paso reproduce argumentos “científicos”, provenientes de textos, cartas y reproducciones o parodias de documentos que apoyan la intervención en México, ilustrando así la actitud imperialista europea. Además, del Paso transcribe las representaciones distópicas de México y lo mexicano, basadas en textos históricos, que son manipuladas para servir como atenuantes del efecto negativo de una intervención, por formar parte de la misión civilizadora europea que justifica y sanciona la agresión.⁷ Esta lógica guía los razonamientos de Napoleón III, y es así como, para justificar la verdadera razón de la intervención, que era la suspensión del pago de la deuda externa mexicana decretada por Juárez (del Paso 7, 52), se ampara el gobernante francés citando la representación distópica de México de la historia de la conquista de William H. Prescott (1843), para sugerir que la invasión no sólo llevará la civilización a México, sino también que se trata de una guerra diferente, una redención más que una invasión, pues el enemigo es ya una “raza conquistada”, y por lo tanto conquistable:

El pueblo mexicano ya perdió toda su antigua grandeza. ¿Ha leído usted a ese historiador americano, Prescott? Me parece que es él, sí, quien lo comparaba al pueblo egipcio y al griego: son razas conquistadas [...] que nada tienen ya que ver con la civilización de sus antecesores (58).

⁵ Al hablar del discurso hegemónico nos referimos a la definición de Roberto González Echevarría, según la cual este discurso es hegemónico por apoyarse en una disciplina de estudio (historia, antropología, derecho) independiente de la existencia de América Latina (González Echevarría 41).

⁶ Esta división ha sido estudiada previamente desde un punto de vista narratológico por otros críticos, como se aprecia en los trabajos de Alfonso González y Stella Clark, Seymour Menton, y Vicente Quirarte citados en la bibliografía.

⁷ Al respecto observa Héctor Ruiz Rivas que la imagen de México que tenían los franceses provenía, en una considerable proporción, de documentos incompletos, imaginación y reportes diplomáticos (52).

La mención del libro de Prescott (titulada *History of the Conquest of Mexico*) sugiere que la historia, por ser una especie de registro general de los actos humanos, es también un “discurso maestro”, un architexto, guía y patrón de historias pasadas y futuras. El hecho de que el libro de Prescott aluda a los egipcios y griegos indica la noción de un sistema ideológico bajo el cual la historia establece la pauta con respecto a relaciones entre naciones, así como determina dominaciones y conquistas sucesivas merced a la teoría del destino natural de los pueblos. Dentro de este sistema, las figuras y nociones de imperio y nobleza adquieren un valor que trasciende lo histórico para convertirse en alegorías de armonía política, como parece indicar la conversación entre Metternich y Napoleón III:

“México tiene muchos años de ser una república” [dice Metternich]. México tiene muchos años de ser un desastre [responde Napoleón]. Y dígame usted: si la propia Francia ha demostrado no estar madura para una república, ¿por qué lo van a estar esos pobres países hispanoamericanos que se pasan la vida en revoluciones? Y ahora que hablaba usted de una carroza en el trópico: ¿qué me dice su Alteza del Brasil, un país que ha tenido más de un cuarto de siglo de paz y prosperidad bajo el reinado de Pedro II? Ferrocarriles, carreteras, nuevas industrias: eso es Brasil. Sí, una carroza real en medio del trópico, pero una carroza con chimeneas [...] (58-9).

Las representaciones distópicas que impulsan la misión de prolongar un imperio civilizador fuera de Europa aparecen en este fragmento cuando se observa cómo el caso del Brasil, el único imperio de relativa longevidad en América Latina, se utiliza como modelo a seguir, y como ejemplo del valor del imperio como institución.⁸ Considerando este contexto se encuentra otro argumento basado en la representación distópica que aboga por la creación de un imperio: la conservación de la nación. Así, según el folleto *Le Mexique et l'Europe*, de José María Gutiérrez Estrada, la intervención francesa en México es el único medio para salvar al país de:

[t]oda esa sarta de bandidos y bárbaros que violaban los altares y los templos, hacían gárgaras con agua bendita, lazaban a los curas, jugaban a la pelota con las cabezas de los ángeles, arrancaban las piedras preciosas de las imágenes[...] y fundían las custodias de oro[...] para hacer monedas que de un lado tenían un águila parada en un cacto que devoraba una serpiente, y en el otro lado la cara de otra serpiente ponzoñosa: la del indio Juárez (112).

La influencia de la historia precedente, el modelo propugnado que regula las relaciones políticas, establece el imperio como necesidad, como modelo necesario de un proceso civilizador constante, a la vez que otorga validez a los testimonios que legitimen estas empresas. Aparte de los textos, cuya necesidad como registros de esta misión civilizadora se impone, existen otros medios de los cuales se vale el Paso para representar la conciencia

⁸ Esta agenda que justifica el colonialismo se identifica con el motivo *translatio imperii*, “transferencia del imperio”, imagen de ascendencia bíblica, y que concede justificación moral para que una cultura continúe la misión civilizadora de un imperio caído, cuyos habitantes han derrochado poder y gloria en empresas nefastas e innecesarias (Curtius 28-29).

histórica que respalda esta hazaña; es por ello que, en momentos significativos del relato, aparecen escenas idealizadas de la intervención traducidas como pinturas. Este uso de la pintura como medio de inmortalización de la intervención retrata, al mismo tiempo que la invasión misma, las convenciones de la historiografía imperial así como el ánimo de legitimizar o ennoblecer la invasión a México al integrarla al programa de dominación que sugería la historiografía decimonónica. Como ejemplo del uso del arte como medio de validación, del Paso menciona los cuadros de Cessare dell'Acqua contenidos en el Castillo de Miramar, y dedicados a la deificación del príncipe austriaco:

La Sala XIX del Castillo de Miramar [...] tiene el nombre de "*La Sala di Cesare dell'Acqua*" porque en ella se encuentran varios cuadros de ese pintor istrio. Uno de ellos, representa la fundación de Miramar por Maximiliano y en él aparece entre otras cosas una mujer con un tocado de plumas no muy diferente a un penacho azteca, que le ofrece al Archiduque —vestido con una túnica púrpura— una piña: la fruta tropical por excelencia que figuraba en el escudo de Maximiliano coronada por el lema: "Equidad en la justicia" [...] (274).

Igual importancia adquieren otras obras de dell'Acqua, como la representación idealizada de *L'offerta della corona a Massimiliano* (274), cuyos errores factuales señala del Paso, y *La partenza per il Messico* (280), cuyo propósito es ilustrar la salida de la pareja imperial de Miramar con rumbo a América. El programa de utilización del arte como medio de legitimación reaparece más tarde, en el curso de una conversación entre Maximiliano y el comodoro norteamericano Matthew Fontaine Maury, en la cual la obra pictórica de los artistas queda incluso refrendada por su experiencia colonial:

Con los cien mil colonos negros y del sureste asiático que traeremos, Comodoro, habrá dinero para todo [...] para todos mis grandes proyectos: la Academia de Ciencias y Artes, el nuevo drenaje de la capital [...] He comisionado a varios artistas a pintar la historia del Imperio. ¿Conoce usted "El Sitio de Puebla" de Félix Philipoteaux? Ah, pero nadie como Beaucé, Jean-Adolphe Beaucé, con su gran experiencia en Argelia y Siria, que ha pintado un magnífico "Combate de Yerbabuena", entre el escuadrón rojo de la *contraguerrille française* y el primer regimiento de lanceros mexicanos [...] (467).

El efecto de la intertextualidad continúa en el uso de los documentos y su articulación dentro de la agenda invasora. El uso de documentos "reales" o verificables, como fuentes de legitimación y justificación de las intenciones imperialistas de Francia, se da en un estilo paródico, que fomenta, a su vez, la aparición de otros documentos, esta vez ficticios, que aparecen como contrapartes y que, si no contradicen o contrarrestan la acción justificadora de otros textos, la caricaturizan o la deconstruyen. De las manifestaciones de este tipo de documentos paródicos vale señalar el capítulo VIII, que cita en estilo indirecto una sucesión de cartas de Maximiliano dirigidas a Carlota, a su agente Gutiérrez Estrada, al ministro Metternich, y al papa Pío IX, entre otros, así como correspondencia entre Napoleón III y Montholon, embajador francés en México, Metternich, el general Bazaine y el propio Maximiliano (255-59).

Cartas, así, por docenas, cientos, de un lugar a otro de Europa y a través del Atlántico de Europa a América, y durante los años de 1862 y 63 y comienzos del 64, fueron y vinieron, unas por el correo ordinario, en burro, en diligencia, en los barcos de la “*Royal Mail Steam Packet Company*”, otras por correos especiales, inocentes unas, mentirosas otras, secretas o en clave, breves, interminables, optimistas, con mensajeros privados, reales (258).

El valor de las cartas, que del Paso menciona en una de las secciones “históricas” de su novela, es que sirven de medio para representar la historicidad que legitima a las obras de este género. Las novelas históricas tradicionales de América Latina, como las de Vicente Fidel López y Justo Sierra, recurren a la articulación entre historia y ficción a fin de legitimar su trama, para lo cual citan documentos y libros que respaldan sus afirmaciones. A diferencia de estos autores, del Paso utiliza documentos de carácter testimonial, como lo son las cartas personales, y crea un sistema de textos ficticios que proveen la legitimidad y apoyo textual necesarios para la verosimilitud de la novela. En sus cruces y encuentros, estas cartas revelan los canales por los que circula la información, combinando tanto textos como conversaciones. Las cartas citadas por del Paso, ficticias o no, pero ciertamente paródicas, citan discusiones, referencias verbales o escritas y textos que determinan o justifican la política expansionista francesa:

Gutiérrez Estrada recibió una carta, de Miramar [residencia del emperador], en la que Fernando Maximiliano le aseguraba que la suerte del hermoso país del señor [Gutiérrez] E[strada], siempre le había interesado vivamente, pero que él no podía cooperar a la salvación de México a menos que una manifestación nacional demostrara sin lugar a dudas el deseo del pueblo de colocarlo en el trono [...] (256).

Cartas como la anterior aluden a la máscara democrática que Maximiliano quería mostrar ante el mundo; su negativa a aceptar un trono a menos que fuera aclamado popularmente parece contradictoria con su condición como noble y heredero potencial del trono de Francisco José I. Sin embargo, las pretensiones democráticas así como las representaciones distópicas de México aparecen como un subterfugio, una estrategia más que justifica la misión imperial de llevar la “civilización” al resto del mundo. Esta agenda es el subtexto dominante en toda la correspondencia mencionada en este capítulo: la “redención” de un país, el cambio que prometía la intervención francesa. Junto con las pretensiones de un concordato democrático, las condiciones culturales y morales, rasgos distópicos, son argumentos de apoyo para la invasión en cartas como las mencionadas por del Paso:

Desde Compiègne, Eugenia le escribió a Carlota para decirle que, por desdicha, en aquel hermoso país—México—, sólo había hombres de partidos que ardían por satisfacer su odio y su rencor. Maximiliano le escribió a Pío Nono una carta que Su Santidad consideró como impertinente porque en ella el Archiduque se permitió hablar del “corrompido” clero mexicano (257).

En cartas que forman parte de otros capítulos, del Paso reitera, de manera diferente, la razón “moral” imperialista y los argumentos distópicos que la sustentan. Al presentar la

correspondencia ficticia entre dos hermanos franceses, Jean-Paul, militar, y Alphonse, intelectual, del Paso retrata las fuerzas en conflicto con respecto a la intervención. Uno de los corresponsales, Jean-Paul, encarna al imperio y su actitud “civilizadora”, sancionada por representaciones distópicas, al escribirle a su hermano que: “[...] Nuestra verdadera misión aquí, y eso ha quedado ya bien claro, no es la de saldar cuentas o cobrar viejas deudas, sino la de regenerar este país” (137). En respuesta, su hermano Alphonse, presenta los argumentos que el imperio rehúsa considerar, pues demuestran la falta de autoridad moral necesaria para imponer cualquier modelo de civilización en el mundo. No sólo señala la incapacidad de Francia para reducir las injusticias sociales y mejorar las condiciones de vida de sus propios habitantes (300), sino también indica cómo los atributos que hacen de México una distopía proceden, en realidad, del propio imperio, invalidando así toda razón para una invasión:

De México criticamos todo. Se ríen en Europa de que Santa Anna haya creado un impuesto sobre ventanas, cuando el *window tax* fue una idea inglesa de allá por los años treinta. Se burlan también de Santa Anna por haber creado, en su isleta danesa, una corte en miniatura. ¿Y qué hizo Napoleón durante su primer exilio? Lo mismo: crear el pequeño reino de la Isla de Elba, con todos sus ministros, su himno nacional, su bandera diseñada por el propio “Gran Corso”. Pero por supuesto que de él sí que no se rieron, porque aún le tenían pavor (301).

Al continuar con la distopía, podemos observar cómo las narraciones del sitio de Puebla, de la derrota de los zuavos (169), y de los incidentes ocurridos mientras el sitio avanzaba (181) enfatizan la imagen distópica de México, al mismo tiempo que se constituyen en legitimación y justificación para toda campaña civilizadora. Los mensajes entre los participantes en el capítulo VIII continúan manejando la imagen distópica y la autoimpuesta misión civilizadora, en abierta oposición a la voz popular, representada por un poema anónimo que circula en Venecia y que llega a oídos de la pareja imperial (342). El poema, igual que las canciones y corridos subversivos mexicanos, es una advertencia que, a diferencia de las cartas de Eugenia de Montijo (257), altera ligeramente a los futuros gobernantes. Sin embargo, como dice el Conde de Bombelles: “Gente mal intencionada y envidiosa no falta nunca, nunca [...] Eso es basura” (342-43).

III. LA VOZ: RESPUESTA Y NUEVO DISCURSO

El poder de la oralidad y su naturaleza subversiva se enfrentan ante el discurso científico y sus intenciones de dominación. Como contraste con la agenda civilizadora y las imágenes distópicas que justifican las decisiones científicas mediante textos, la oralidad surge de la conciencia colectiva como una “voz” disonante y rebelde, independiente y autónoma, a diferencia del discurso científico, logocéntrico y dependiente de textos. De hecho, el énfasis en la intertextualidad refleja la problemática cultural postmoderna y su búsqueda de legitimación, y se manifiesta en la novela como un encuentro de tipo cultural, pues el logocentrismo, como observa Derrida (117), es un rasgo del Occidente y crea “una

metafísica etnocéntrica”.⁹ De acuerdo con esta metafísica, la escritura establece tanto existencia como cultura, y la ecuación texto=cultura, necesariamente etnocéntrica, implica que la existencia de textos “dicta” la identidad. Sin embargo, y como un efecto irónico similar a la paradoja posmoderna, encontramos cómo el logocentrismo, al “inaugurar” un discurso dominante o hegemónico, abre también espacio para la aparición de discursos “alternos” o “subversivos”. De este modo los monólogos, como transcripciones de actos del habla y de tradición oral, contrarrestan las premisas de la intervención francesa, y definen la identidad cultural mexicana como oposición a lo foráneo (Ruiz 52). La oralidad, el saber narrativo, constituye una respuesta y alternativa ante el discurso científico.

Mientras el discurso científico construye su legitimidad mediante textos, el saber narrativo, arguye Lyotard (39-40), se legitima a sí mismo en su ejecución, pues contiene en su enunciación los elementos que lo definen.¹⁰ La legitimidad adquirida por la oralidad es relevante en este caso: la oralidad, como “escritura natural”, está más cercana a la voz individual que a los textos escritos (Derrida 29).¹¹ En *Noticias del imperio* vemos una oralidad, o *skaz* según Bakhtin (190), expresada en monólogos cuya cercanía al individuo refleja tanto su vinculación social como la expresión de una subjetividad.¹² A través de estos actos del habla, los participantes exponen sus conflictos y presiones individuales, y reproducen así la comunidad de experiencias entre el narrador y el oyente lograda en el acto mismo de relatar (Lyotard 39).

Los numerosos momentos en los que los actos del habla crean un contraste entre lo oral (propio) y el discurso histórico (impuesto) aparecen en diferentes secciones, todas tituladas y frecuentemente citadas por la crítica. Cada una de las voces monologales de la novela representa un tipo particular, el del individuo que de una u otra forma se encuentra al margen de la sociedad, y que bajo circunstancias normales no tendría valor ni representación. Sin embargo, la situación de guerra en la que se halla el país otorga voz y valor a todos estos personajes, que representan los niveles olvidados o ignorados de la sociedad, cuyos miembros no son protagonistas de la historia pero que para el Paso merecen un lugar relevante por su representatividad.¹³ Así encontramos tres voces de importancia en tres de los llamados monólogos: un mendigo en la sección “La ciudad y sus pregones”; un

⁹ “Le logocentrisme est une métaphysique ethnocentrique, en un sens original et non ‘relativiste.’ Il est lié à l’histoire de l’Occident” (117).

¹⁰ Estos elementos son los que Lyotard denomina la “pragmática del saber narrativo”, y constituyen, en última instancia, el conjunto de vínculos que componen una sociedad (39-40).

¹¹ “Elle [l’écriture naturelle] est hiératique, toute proche de la sainte voix intérieure de la *Profession de foi*, de la voix qu’on entend en rentrant en soi: présence pleine et véridique de la parole divine à notre sentiment intérieur[...]” (subrayado original, 29).

¹² Mientras en ciertos casos Bakhtin (193-4) considera la narración oral como una manifestación monológica (como en Turgueniev), en otros constituye un vehículo por el cual parodia el discurso oral, convirtiéndolo en una manifestación dialógica. Una reproducción del habla es, simplemente, monológica e imitativa; una imitación o apropiación del discurso oral que intente reproducir la subjetividad de otro es, por definición, dialógica.

¹³ Daniel Moreno, en su compilación de textos sobre la empresa francesa, señala precisamente cómo “la vigorosa participación que tuvo el pueblo mexicano, en sus capas de mayor horizontalidad” ha sido un aspecto “poco estudiado en la historiografía contemporánea” (Moreno xiv).

historiador analfabeto, traficante de historias y vendedor de trofeos de guerra de la batalla de Camarón en la sección “Camarón, camarón”; y por último un evangelista o escritor de cartas, que, ostentando su prosa alambicada, presenta sus encuentros con los franceses en “Yo soy un hombre de letras”.¹⁴ Todos estos personajes, según señala Barbara Aponte (22), complementan la historia con sus contribuciones; sin embargo, así como proveen información que ha sido “editada” de la historia, estas voces también definen una identidad narrativa propia, independiente de toda representación textual. De esta manera, del Paso establece un equilibrio entre las fuentes históricas, logrando un contrapunto con miras a una historia globalizadora que, de todas maneras, permanece inalcanzable.

En su intervención, el mendigo ciego guía del lector en “La ciudad y los pregones”, ofrece una narración festiva y rebelde, que al mismo tiempo subvierte el concepto de historia al describir la sedimentación de pregones en las paredes de la ciudad:

[Yo] llegué a la capital cuando los muros estaban llenos con las proclamas del Plan de Iguala que quedaron después abajo de los pregones del Emperador Iturbide, que los taparon con las proclamas del Plan de Casa Mata, y así te decía, nomás es cuestión de rascarlo un poco [...] (del Paso 227, itálicas del original)

Al igual que el cuestionamiento de la historia, uno de los motivos recurrentes del discurso oral, aparece un aspecto clave de la definición de la identidad: la lengua. Este rasgo se manifiesta cuando el mendigo ciego invoca las diferencias lingüísticas y marca así una separación entre lo propio o lo nuestro, el español, y lo ajeno, el código lingüístico impuesto que es el francés. El encuentro se traduce en una situación que, al mismo tiempo que representa una ocupación, revela la falsedad de la agenda civilizadora europea, pues los recién llegados aparecen poco adaptables ante el mendigo:

[Los franceses] son muy avaros para soltar sus tlacos... ¿O será que no entienden cuando les digo Una bendita caridad por el amor de Dios? ¿Será que tendré que pedirles limosna en francés, que decir pardiú en vez de Por Dios? [...] (220, itálicas del original)

Junto con la crítica histórica y los contrastes entre lo propio y lo ajeno, la voz del mendigo, siempre en vena paródica, se alza en respuesta a la caracterización que se ha hecho de la tierra mexicana como un lugar distópico. La respuesta popular aparece articulada dentro del eje ciudad-provincia, similar a la polaridad entre civilización y barbarie, en el sentido de que sugieren una exclusión mutua. Aquí, en palabras del mendigo ciego, la ciudad surge como una distopia, no tanto por su situación jerárquica, tanto política como económica, sino por el hecho de estar ocupada por extranjeros. El pueblo del mendigo, según él mismo observa, se yergue en comparación con la ciudad como un *locus amænus*:

¹⁴ En realidad hay más voces que complementan o subvierten la historia, como por ejemplo las dos secciones tituladas “Seduciones”, la del jardinero en “Camino del paraíso y del olvido”, y la voz del doctor en “Crónicas de la corte”. Por razones de espacio, nos limitaremos a las voces mencionadas, pues además de reunir los rasgos representativos de la oralidad, provienen de personajes que comparten rasgos como su marginalidad, su calidad como pícaros, y la conciencia necesaria del poder del lenguaje, impuesta por sus respectivas ocupaciones.

¿Y dónde más se oyen tantos boleros y habaneras toda la noche, aunque sea de lejos? En mi pueblo no. ¿Y música francesa en la Plaza de Armas después del toque de ánimas? En mi pueblo no... [...] ... [C]on tantas cacas de perro y de gente que hay en la suidad me pasaría la vida embarrándome los pies. Que en mi pueblo no hay tantas cacas (215, 217, *italicas en el original*).

Por su parte, el “cuentero” que espía para el ejército de Juárez recoge la historia del capitán D’Anjou en la sección titulada “Camarón, camarón”. Este narrador, analfabeto y autodidacta en los vericuetos del arte de “contar cuentos”, también cuestiona la historia, aunque en este caso su contención no se refiera a su presentación como texto sino a su procedencia y uso. Para este cronista anónimo, el testimonio sobrepasa en valor a cualquier forma de escritura; en otras palabras, el haber atestiguado (y hacer vivir a otros) los sucesos presenciados es mucho más fidedigno que lo que se lee en un libro. Esta idea desemboca en una irónica y paradójica declaración en su tono paródico, y contribuye al cuestionamiento de los textos pues señala el espacio en que éstos se prestan a la manipulación de los hechos al mismo tiempo que pretende cerrarlo: el de la escritura. En esta vena, el cuentero afirma:

Yo no sé leer ni escribir, pero escribo en mi cabeza. La de cosas que allí tengo escritas, no las sabe nadie, a veces ni yo mismo. Y sé leer las piedras y los caminos, leo los montes y los helechos. Ese día leí las nubes. O mejor dicho leí el cielo porque no había ni una sola nube y me dije que no iba a llover una gota en mucho tiempo y que ahora esos legionarios iban a saber lo que era la calor [...] (288).

El cuentero, en pocas palabras, continúa el cuestionamiento de lo escrito al señalar medios alternos para registrar la “historia”: su memoria y su capacidad para “escribir” y “leer” objetos. Además, el narrador también reivindica a su país al darle un sentido nuevo a lo distópico, a fin de convertirlo en testimonio que certifica la resistencia de los mexicanos en comparación con los legionarios, pues sólo en México, no en el desierto, llegaron éstos a descubrir “lo que era la calor”. Hacia el final de su relato de la batalla de Camarón, el cuentero espía ofrece en venta a sus oyentes la mano de madera del capitán D’Anjou, advirtiendo:

[...] [S]i les dicen, y si les cuentan por allí que he vendido más de una vez la mano del Capitán D’Anjou, es que es verdad, pero es mentira. Cómo no nada más de contar cosas se puede vivir. Una vez se la vendí a un cura [...] Otra se la vendí a un francés que sabía casi tantas historias como yo, pero no de espiarlas de verdad, sino de espiarlas en los libros (296).

La mano de D’Anjou, repetidamente copiada y vendida, es una imagen de las múltiples versiones de la historia. El espía, que clama haber hecho múltiples copias de la mano, indica que todas ellas son la misma, y que cada una de las réplicas es, por lo tanto, verdadera, imbuida por la validez de su testimonio como testigo presencial. Mientras tanto Maximiliano como el imperio mismo buscan legitimación en documentos de todo tipo (libros, cartas, cuadros), el cuentero presenta a una audiencia ansiosa los fragmentos de bala, huesos de animales y semillas recogidas en el campo de batalla como prueba de la verdad de su

testimonio, y concluye su versión histórica con un desafío dirigido a reforzar su credibilidad respecto a su versión y la mano de D'Anjou:

Véanla señores, ésta es la mano auténtica que se quedó sin el capitán que se quedó sin mano [...] y la cambio, señores, cambio la mano por diez pesos de plata si son ustedes ricos, la cambio por una botella de aguardiente si son ustedes pobres, la cambio, si quieren, por otra historia que pueda yo contar y vender, señores, con una sola condición: que sea una historia mejor que la de Camarón, Camarón, camarón [...] (297).

En su oferta final, el cuentero plantea un desafío que únicamente el lenguaje hablado puede satisfacer: sólo otra historia, contada de viva voz, puede suplir y superar la de la batalla de Camarón. El reclamo, y el reto del cuentero, son, hasta cierto punto, paralelos de la conciencia lingüística que también exhibe el mendigo ciego al criticar a los franceses por no saber español. Además, como rasgo particular, cuando el cuentero y espía objetiviza la historia para convertirla en información negociable, refleja un rasgo de la cultura postmoderna (Lyotard 13-14) proyectado en el texto. Además de abrir una competencia a fin de encontrar una historia “mejor que la suya”, el cuentero subvierte el concepto mismo de historia, enfatizando su carácter de interpretación y el aspecto narrativo que comparte con la ficción. En suma, desde principio a fin, y especialmente por el hecho de retener la mano de D'Anjou, el cuentero manifiesta su fe en el testimonio, en el “saber narrativo” popular, y no en el “saber científico” de la historia.

Si las primeras voces representan individuos que, debido a su analfabetismo, están fuera del alcance de los textos, el hablante de la sección “Yo soy un hombre de letras” no vacila en informar al lector de sus habilidades con la palabra.¹⁵ La voz popular (oralidad) somete a la escritura (historia) a sus reglas de representatividad a fin de manipularla; es decir, en forma similar a la del “cuentero”, el evangelista de esta sección es un escritor que, lejos de ver su obra como un objetivo final, la considera una herramienta, un instrumento con virtudes y propiedades únicas. Al embarcarse en su relato, el evangelista se propone probar, consciente del valor y poder de los símbolos, que “el fulgor de la pluma” es tan fatal como “el filo de la espada”. Al recibir de su padre los tipos móviles, las letras con las que montaría su negocio y se ganaría la vida imprimiendo letreros, anota cómo su padre le advirtió sobre su valor:

Con esas veintiocho letras se fundan y se destruyen imperios y famas, me dijo [...] Con estas letras se hacen los periódicos y las leyes, con ellas se hicieron la Revolución Francesa y nuestra Constitución y con ellas yo, tu padre, escribí con el pseudónimo *El Hijo del Aguila*, mis ditirambos contra Hyppolite du Pasquier de Dommartin [...] Con las letras se da vida a las causas y a los hombres, con ellas se les da muerte. Con ellas [...] tú podrás ayudar, hijo, a escribir la Historia de nuestra Patria, así con mayúsculas, y escribirás tu propia historia para bien o para mal, para tu honor o tu vergüenza (del Paso 448).

¹⁵ Necesario es observar que, como indica Aponte (24), el cuentero representa aquí una especie de puente entre la oralidad completa del mendigo, y la capacidad de producir textos que posee el evangelista.

La misma conciencia de la historia y su veredicto final surge de entre clichés desarticulados (“pobre de pauperidad” en lugar de “pobre de solemnidad”, o “ditirambos” en vez de “diatribas”, por ejemplo), al mismo tiempo que la posibilidad de contrarrestar la historia con una creación nueva, propia y personal, obra de un individuo solitario, testigo de los hechos y, por lo tanto, autorizado para plasmarlos en papel. Este narrador, como lector asiduo y escritor accidental, cuestiona, merced a su conocimiento de la escritura, todos los textos que encuentra, y demuestra así la vulnerabilidad de lo escrito así como la voluntad de representación del pueblo mexicano:

[F]ue... en el puerto de Veracruz, donde volví a trabajar para la república. Primero pinté un letrero que decía *Se Prohibe Matar Zopilotes* [...] Mi contribución a la guerra contra los invasores la hice esa misma noche en que me levanté a escondidas y con mala letra y faltas de ortografía, como si fuera yo otra persona, en el mismo letrero y abajo de donde decía *Se Prohibe Matar Zopilotes*, escribí, *Pero Se Permite Matar Franceses* (del Paso 454-5).

Al erigirse como historiador, el narrador relata cómo la guerra, independientemente de toda agenda civilizadora, vino a transformar a México en un lugar distópico. Armado de su experiencia indica cómo el General Escobedo, oficial juarista, en una proclama en la que el narrador tuvo que colaborar, “le prometía a sus soldados el pillaje de todos los pueblos que no se sometieran en una fecha determinada al Gobierno de la República”. El narrador añade:

[P]or donde pasaban las contraguerrillas francesas no quedaba un crucifijo o una copa de plata en las iglesias, y lo que es peor, no quedaban casi vírgenes, y con ellas no me refiero, señores, a las que están quietecitas en los nichos de los templos (454).

IV. UN CASO DE ANTICONQUISTA: CARLOTA

Con todo, los monólogos de mayor relevancia son los de Carlota. Sus largos reclamos dirigidos a Maximiliano y a las familias reales europeas, y sus visiones idílicas de México, responden a todas las distopías con monólogos de constante cuestionamiento, y presentan una conciliación similar a lo que Mary Louise Pratt denomina “anticonquista” (7).¹⁶ De acuerdo con la definición de Pratt, la anticonquista es una especie de afirmación que se contradice a sí misma, pues ocurre cuando un individuo reafirma la superioridad hegemónica al retractarse de participar en un acto de dominación. En cierto modo, es un cambio de bandos que sugiere, por un lado, una comprensión de las diferencias entre culturas, y por otro, una actitud de condescendencia al renunciar a la participación en el poder. Carlota, en la novela, aparece como una metonimia de la cultura del siglo XIX (Fiddian 154), y por ello su papel dentro de la anticonquista es de mayor relevancia para una reescritura de la historia.

Carlota, más inclinada a la primera interpretación de la anticonquista, se visualiza como parte de un nuevo tipo de gobierno monárquico. Inspirada por las actitudes de

¹⁶ La “anticonquista” o *anti-conquest*, es definida por Pratt (7) como “the strategies of representation whereby European bourgeois subjects seek to secure their innocence in the same moment as they assert European hegemony”.

Maximiliano, quien quería explotar la plata de Sonora para luego entregársela a los mexicanos (del Paso 121), Carlota llega a apreciar tanto a México como a los mexicanos, sin que sus sentimientos constituyan necesariamente una traición a los franceses.¹⁷ Carlota, inicialmente, está convencida de la necesidad y del deber de Europa de propagar la civilización, y en sus monólogos refleja su entusiasmo por las promisorias riquezas mexicanas:

¿Qué no han oído ustedes hablar [...] de las riquezas infinitas de México, de sus metales y de sus piedras preciosas? [...] ¿Qué no saben ustedes, [...] que no hay país en el mundo, como México, sobre el cual la Divina Providencia haya derramado tantos dones? ¿No saben ustedes que México tiene todas las frutas, todos los paisajes, todas las flores? (160).

Sin embargo, cuando este país, presunto paraíso, se vuelve contra los emperadores para llamarlos invasores, termina el encanto y Carlota, en sus reminiscencias, recuerda las imágenes distópicas que modelaron su concepto del país. Todo, desde las calles de Veracruz, hasta su primera noche en tierra mexicana, bordea con lo dantesco, lo irreal, inverosímil y exagerado. La exhuberancia mexicana es sobrecogedora para Carlota, y su reacción ante el país es una adaptación —si no una apropiación— de él; Carlota se siente mexicana, se considera mexicana, es emperatriz mexicana y princesa europea, patrocinadora y creadora de nacionalidades y países:

Y si te dicen que yo ya no soy mexicana porque hace muchos años que no vivo en México. Si te dicen que el México con el que sueño dejó de existir hace mucho tiempo, diles, Maximiliano, que eso no es cierto, porque México es el México que yo invento. Yo le di su frescura a las aguas del Lago de Chapala. Yo inventé la plata de Sonora. Yo le di su transparencia a los cielos azules del Valle de Anáhuac. Y si te dicen, Maximiliano, si te dicen que México ya no es el mismo, diles que no es cierto, porque yo soy la misma de siempre, y México y yo somos la misma cosa (902-3).

En este último fragmento se encuentra la reacción más significativa de Carlota: la creación de un espacio físico e histórico propio. Siempre conservando su conciencia de la historia, Carlota emprende una tarea significativa: la escritura de una nueva historia. Parte de su trabajo lo constituye la formulación de un contrato narrativo que, en lugar de recurrir a textos, se basa en categorías, títulos y atribuciones provenientes de fuentes orales, rumores y decires, todos incorporados en su extenso monólogo, otra construcción no textual:

Yo soy Mamá Carlota, madre de todos los indios y todos los mestizos, madre de todos los blancos y los cambujos, los negros y los saltapatrases. Yo soy Mamá Carlota, madre de Cuauhtémoc y La Malinche, de Manuel Hidalgo y Benito Juárez, de Sor Juana y de Emiliano Zapata. Porque soy tan mexicana, ya te lo dije, Maximiliano, como todos ellos.

¹⁷ Existe evidencia histórica acerca de la actitud de Carlota con respecto a México. En su introducción, Daniel Moreno cita a José Manuel Hidalgo, en cuya obra testimonial se lee que “‘La Archiduquesa [...] parecía identificarse con todas las cosas que tenían relación con la empresa, que se veía la preocupaba y entusiasmaba’” (Moreno x).

Yo no soy francesa, ni belga ni italiana: soy mexicana porque me cambiaron la sangre en México. Porque allí la tiñeron con palo de Campeche. Porque en México la perfumaron con vainilla. Y soy la madre de todos ellos porque yo, Maximiliano, soy su historia y estoy loca (910).

Por su calidad como creadora de México, Carlota asume la responsabilidad de su historia. A fin de continuar su creación, impulsada por un afán de reivindicar el papel de Maximiliano en el llamado “imbroglio” mexicano, Carlota emprende una reescritura histórica que nunca adquirirá textualidad. Dentro de su proyecto, Carlota aspira a crear un nuevo texto, una nueva escritura basada en una actitud diferente ante lo escrito. El desafío de escribir una nueva historia requiere una nueva serie de principios de representación, que en los monólogos imperiales se manifiesta como la simultaneidad del presente y el pasado, la aparición de múltiples relaciones de causa-efecto, y el cuestionamiento absoluto de la representatividad. De estas circunstancias emerge una especie de “duda metódica”, en virtud de la cual Carlota se convierte en la autora de una historia legitimada por su subjetividad, pues son sus recuerdos los que proveen la información que los textos le niegan:

El mensajero me trajo... [...] ...un libro con las páginas en blanco y un frasco con tinta roja para que escriba yo la historia de mi vida. Pero tú tendrás que ayudarme, Max... [...] ...[B]usco mis recuerdos en las cartas que me escribiste desde Querétaro... [...] ...[y] no aparecen, Max, y pienso a veces que nunca me escribiste esas cartas y que ahora yo tengo que hacerlo por tí... (22-3).

Con esta figuración del trabajo del historiador (González 257), Carlota inicia su trabajo de escribir la historia del segundo imperio mexicano. Sus monólogos durante este proceso iluminan la relación antagónica entre los discursos narrativo y científico y, en el encuentro entre ambos, que toma lugar en la voz de la emperatriz, del Paso intenta forjar un discurso nuevo, una historiografía que conceda valor al aspecto subjetivo de la historia (lo oral) sin sacrificar lo científico (la información). Carlota, valiéndose de sus recuerdos y no de textos, sienta así una agenda narrativa e historiográfica en la novela, que es decir la verdad, o lo que para ella es “la verdad”:

Si supieras, Max, qué terror me dio la primera vez, cuando vi todas esas páginas en blanco, cuando me di cuenta que si no encontraba mis recuerdos tendría que inventarlos. Cuando me di cuenta que no sabía en qué idioma escribirlos de los tantos que aprendí y que se me han olvidado. Cuando me di cuenta que no sabía en cual tiempo verbal contarlos, porque estoy tan confundida que a veces no sé si fui de verdad María Carlota de Bélgica, si soy aún Emperatriz de México, si será algún día Emperatriz de América. Y porque estoy tan confundida que a veces no sé donde termina la verdad de mis sueños y comienzan las mentiras de la vida (23-4).

Sin embargo, su intención de contar al mundo sobre Max (664-71) no se integra necesariamente al discurso histórico por carecer de la legitimación textual necesaria y por esa razón Carlota crea un código y un discurso propio al decir: “Yo haré, del agua, mi signo. Yo que pude ver al mundo en una sola gota de agua que contenía todas las aguas del mundo” (666). Dentro de su sistema, responde al logocentrismo diciendo:

[S]erán entonces mis palabras como el agua profunda de un estanque, serán mis palabras un pozo de agua quieta, y cuando llame lirio al lirio, se sumergirá, el lirio, en el remanso de mis palabras y se volverá dos veces lirio[...]. Sólo entonces comenzaré a decirte, al fin, lo que jamás pensé que podría decirte, y que ya te estoy diciendo (670).

Cuando afirma que su esposo vuelve a vivir cada vez que lo nombra (423), Carlota enfatiza el poder de las palabras para construir no sólo una historia sino un mundo diferente. La creación de un universo verbal, y la misión autoimpuesta de escribir una historia que compense la ausencia de textos fieles a la verdad, convergen con el dilema que encuentra el propio Fernando del Paso, cuya solución, casi borgiana, lleva a una conciliación:

¿[Q]ué sucede—qué hacer— cuando no se quiere eludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía? Quizás la solución sea [...] tratar de conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención (878).

Sin embargo, es claro que Carlota, tanto como el mismo Fernando del Paso, han presentado una respuesta. Tanto la emperatriz como sus antiguos súbditos, el mendigo, el historiador improvisado y el escritor combatiente, se rebelan contra lo existente, y forjan con palabras un universo propio dentro del cual alcanzan plenitud e identidad y consiguen así la ansiada legitimación. Carlota, con sus nuevos signos, se transforma en protagonista de una “anticonquista”, pues al presenciar la invasión culpa de su fracaso al poder corrupto de Europa, y, en respuesta, inicia la escritura de una historia propia para sí misma y su antiguo imperio. El ciego, como irreverente guía de la ciudad, expone las contradicciones inherentes en una empresa de dominación basada en una falacia moral: la de “regenerar este país”; el cuentero, mediante las narraciones que escribe en su cabeza, propone el valor del testimonio en la escritura de la historia, atacando así la cadena intertextual que sustenta al discurso historiográfico. Por último, el escritor itinerante prueba cómo los textos mismos pueden ser saboteados fácilmente y resultar, en comparación con lo oral, mucho menos confiables que el testimonio personal que sustenta la nueva historia. En términos generales, el encuentro de discursos que toma lugar en *Noticias del imperio* nos lleva a ver cómo ningún texto es monolítico, pues todos, sean narrativa o historia, son altamente vulnerables; por último, la novela presenta el valor de lo oral como testimonio y representación cultural, al incluir en los monólogos contribuciones que dan una visión de conjunto (aún incompleta) de los acontecimientos de México entre 1862 y 1867.

Finalmente, vale la pena mencionar, a título de conclusión, que mediante la presentación de discursos y la creación de una cadena intertextual que deconstruye tanto la historia como el imperialismo, del Paso lleva a cabo en *Noticias del imperio* la misión que Fernando Ainsa atribuye a las nuevas novelas históricas latinoamericanas, que es:

buscar entre las ruinas de una historia desmantelada por la retórica y la mentira al individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más auténtica, aunque parezca inventado, aunque en definitiva lo sea (31).

OBRAS CITADAS

- Ainsa, Fernando. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". *Cuadernos Americanos* 4/28 (1991): 13-31.
- Aponte, Barbara B. "Noticias del imperio: un equilibrio logrado". *Explicación de Textos Literarios* XIX/2 (1990-1991): 16-28.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. [1984] Caryl Emerson, ed. y trad. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Clark, Stella T. y Alfonso González. "Noticias del imperio: la 'verdad histórica' y la novela finisecular en México". *Hispania* 77 (1994): 731-737.
- Curtius, Ernest Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. [1953] Willard R. Trask, trad. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. [1967] Paris: Editions de Minuit, 1992.
- Fiddian, Robin William. "Fernando del Paso y el arte de la renovación". *Revista Iberoamericana* 56 (1990): 143-158.
- González, Alfonso. "Noticias del imperio y la historiografía postmodernista". *Papers from Actas Irvine-92 of the Asociación Internacional de Hispanistas*, IV. *Encuentros y desencuentros de culturas: siglos XIX y XX*. Juan Villegas, ed. Irvine: University of California, 1994.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1990.
- Gorriti, Juana Manuela. "El tesoro de los incas" y "La hija del mazorquero". *Narraciones*. W. G. Weyland (Silverio Boj), sel. y prol. Buenos Aires: Ediciones Estrada, Clásicos Argentinos, 1946.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London/New York: Routledge, 1988.
- Lukács, Gyorg. *The Historical Novel*. [1937] Hannah y Stanley Mitchell, trad. Frederic Jameson, intro. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.
- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Editions de Minuit, 1979.
- Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- Moreno, Daniel (ed.). *El sitio de Querétaro según protagonistas y testigos*. [1967] México: Porrúa, Col. "Sepan Cuantos" Num. 81, 1972.
- Paso, Fernando del. *Noticias del imperio*. [1987] Barcelona: Plaza y Janés, 1994.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London/New York: Routledge, 1992.
- Prescott, William H. *History of the conquest of Mexico*. New York: Fred De Fau & Company, 1843.
- Quirarte, Vicente. "Noticias del imperio de Fernando del Paso: la visión omnipotente de la historia". *Perfiles: Ensayos sobre literatura mexicana reciente*. Federico Patán, ed. Boulder CO: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1992.

Ruiz Rivas, Héctor. "Francia en México: la expresión de lo local y lo foráneo en *Noticias del imperio* de Fernando del Paso". *Cahiers du Monde Hispanique et Luso Brésilien* 58 (1992): 49-64.

Varela, Félix. *Jicoténcal*. [1826] Luis Leal y Rodolfo J. Cortina, eds. Houston: Arte Público Press, 1995.

White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.

Yourcenar, Marguerite. *Mémoires d'Hadrien*. [1951] Paris: Gallimard, Folio, 1991.

_____. "Ton et langage dans le roman historique". [1972] *Le temps, ce grand sculpteur*. Paris: Gallimard, Folio, 1983.