



HAL
open science

Conflicting versions, versions of a conflict : french Intervention in Mexico (1862-1867) between history and fiction

Violetta Lemus Martinez

► To cite this version:

Violetta Lemus Martinez. Conflicting versions, versions of a conflict : french Intervention in Mexico (1862-1867) between history and fiction. Literature. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Español. NNT : 2018USPCA064 . tel-02147417

HAL Id: tel-02147417

<https://theses.hal.science/tel-02147417>

Submitted on 4 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3

ED 120 – Littérature française et comparée
Centre d'Études et de Recherches Comparatistes (CERC)

Thèse de doctorat en littérature générale et comparée

Auteur : Violeta Lemus Martínez

Versions en conflit, versions d'un conflit :
L'Intervention française au Mexique
(1862-1867) entre histoire et fiction

Sous la direction de Madame la Professeur Florence OLIVIER

Soutenue le 28 juin 2018

Jury :

M. Karim BENMILOUD, Professeur des universités, Université Paul Valéry-Montpellier 3

M. Philippe DAROS, Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

M. Daniel MEYRAN, Professeur des universités, Université de Perpignan

Mme Florence OLIVIER, Professeur des universités. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Mme Monique PLÂA, Maître de Conférences, Université Paris Est Marne-la Vallée.

Versions en conflit, versions d'un conflit : L'Intervention française au Mexique (1862-1867) entre histoire et fiction

Cette thèse est l'étude d'une sélection d'œuvres littéraires mexicaines et françaises concernant les événements historiques de l'Intervention française au Mexique (1862-1867) et du Second Empire Mexicain (1864-1867). Ces œuvres s'étalent entre le XIXe et le XXIe siècle et ont été sélectionnés pour leurs réflexions poétiques et politiques exemplaires et d'autre part parce qu'elles ont contribuées à la construction d'une iconographie culturelle et identitaire mexicaine. Les genres romanesque et théâtral ont été sélectionnés pour pouvoir établir une étude comparative diachronique. Le choix des œuvres et des auteurs a été établi en fonction du traitement de l'Intervention française et de leur importance. Les œuvres analysées correspondent au sous-genre du roman-feuilleton du XIXe siècle avec, pour la littérature française, *Benito Vázquez* (1869) de Lucien Biart et *Doña Flor* (1877) de Gustave Aimard et, pour la littérature mexicaine, *Clemencia* (1869) de Manuel Altamirano et *El Cerro de las Campanas* (1868) de Juan Mateos. Les pièces de théâtre *Corona de Sombra* (1943) de Rodolfo Usigli et *Charlotte et Maximilien* (1945) de Maurice Rostand sont traitées de manière comparative et la pièce *El Tuerto es Rey* (1970) de Carlos Fuentes est analysée de manière complémentaire. Quant aux manifestations littéraires historiques plus contemporaines, nous incluons *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso et *Yo, el francés* de Jean Meyer (2002). Cet ensemble propose une analyse comparative, linguistique, sémiotique et littéraire des œuvres citées. Il invite à une réflexion approfondie sur l'interprétation que la littérature ou l'égo-histoire ont proposé de ce conflit, un conflit armé et politique dont la mémoire a traversé l'histoire et les productions littéraires mexicaines et françaises.

Mots clefs :

Intervention Française, Second Empire Mexicain, exotisme, roman-feuilleton, théâtre historique, roman historique, identité mexicaine, mexicanité, poétique, sémiotique ; sens du tragique, mémoire collective, historiographie, psychanalyse.

Conflicting versions, versions of a conflict: French Intervention in Mexico (1862-1867) between history and fiction

In this doctoral dissertation, we are studying a selection of both Mexican and French literary works related to the historic events of the Second French Intervention in Mexico (1862-1867) and of the Second Mexican Empire (1864-1867). This body of works has been published between the XIXth and the XXIth century and has been selected, both because their poetic and political thoughts are emblematic of this period and because they have contributed to the construction of a Mexican cultural and identity iconography. We have decided to select the fiction and theatrical genres, to carry out a comparative and diachronic analysis. The decision of which literary works and authors to include has been made based on how both the French Intervention and the way it has been depicted in literature, have been dealt with in particular in each literary work and each author we considered to studied. The studied novels belong to the sub-genre of serialized fiction in the XIXth century with, on the French side, *Benito Vázquez* (1869) by Lucien Biart and *Doña Flor* (1877) by Gustave Aimard and, on the Mexican side, *Clemencia* (1869) by Manuel Altamirano and *El Cerro de las Campanas* (1868) by Juan Mateos. As far as theatre plays are concerned, we have carried out a comparative study of both *Corona de Sombra* (1943) by Rodolfo Usigli and *Charlotte et Maximilien* (1945) by Maurice Rostand. We have completed our analysis with a complementary study of *El Tuerto es Rey* (1970) by Carlos Fuentes. Regarding more contemporaneous historic and literary creations, we chose to include *Noticias del Imperio* (1987) by Fernando del Paso and *Yo, el francés* by Jean Meyer (2002). This corpus allows to carry out a comparative, linguistic, semiotic and literary analysis of afore-mentioned works. Such analysis calls for a thorough reflection on the interpretation of conflict, an armed and political conflict which influenced both History and Mexican and French literary productions.

Key words: French Intervention, Second Mexican Empire, exotism, serialized fiction, historic drama, historic novel, Mexican identity, Mexicanity, poetic, semiotic ; Tragedy, collective memory, historiography, Psychoanalysis.

Pero, casi sin sentirlo, me fui haciendo extranjero, poco a poco,
hasta que un día -y decir « un día » es nada más un decir,
porque no sé cuando, a partir de qué momento
me pasó lo que a Palinuro-.
Fernando del Paso, Mi patria chica, mi patria grande.

REMERCIEMENTS

À ma famille, pour ses encouragements et pour sa bienveillance à toute épreuve, malgré la distance et les frontières.

À ma directrice de thèse, Florence Olivier, pour avoir cru en mon projet, pour sa patience, ses conseils et le soin apporté à ses relectures.

À Ruben Sandoval, formateur, ami et initiateur de l'aventure française.

À Jean-Sébastien, mon ami de cœur, coéquipier et soutien sur ce long chemin.

À Edwige et Jean Marie Bonnet, famille de cœur, lecteurs et correcteurs affables et infatigables.

À Monique Héritier, Coralie Shneider et Varenka H.Bello pour leurs généreuses contributions.

À la famille Pankett-Morice, amis toujours généreux, ma famille d'accueil et bien plus encore.

À Maia Naboulet pour avoir toujours eu ses portes ouvertes et à Mariette Naboulet pour sa précieuse aide afin que ce travail s'achève en beauté.

À tous mes amis doctorants et à tous mes autres amis qui ont œuvré d'une manière ou d'une autre à ce travail de recherche, directement ou indirectement, et qui m'ont toujours appelé avec humour « doctoresse ».

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	7
SOMMAIRE	9
Introducción general.....	15
Primera parte : Discursos cruzados sobre Francia y México en el Siglo XIXe : el conflicto.	27
Introducción a la primera parte	28
Capítulo 1 Géneros de la literatura de masas en el siglo XIXe.....	32
1.1.1. Contexto social, cultural y literario del corpus del siglo XIXe.....	32
1.1.2. La novela-folletín como vehículo de masificación literaria.....	37
Capítulo 2 Los prejuicios exotistas y el conflicto identitario en la caracterización del personaje mexicano	44
1.2.2 <i>Benito Vázquez</i> : El mestizaje como tópico de lo marginal en la literatura francesa exotista	44
1.2.3. <i>Clemencia</i> de Manuel Altamirano. El espíritu de las luces en el romanticismo mexicano : entre ironía y apariencias	51
Capítulo 3 Exotismos	58
1.3.1. Legitimación de la civilización europea sobre la barbarie mexicana en la representación exotista de costumbres	58
1.3.2 El contra-exotismo o la legitimación de un México civilizado.....	65
1.3.3. Los recursos de la ironía, el humor y la carnavalización	70
Capítulo 4 Objetivos y alcances de la novela liberal mexicana del siglo XIXe.....	81
1.4.1. Redefinición y reescritura liberal de la novela histórica	81
1.4.2. La escenificación liberal del personaje histórico	88
1.4.3. Discursos cruzados sobre la utopía liberal	94
Conclusión de la primera parte.....	105
Segunda Parte : La Intervención francesa en el drama histórico a mediados del siglo XXe.	110

Introducción a la segunda parte.....	111
Capítulo 1 <i>Corona de Sombra</i> de Rodolfo Usigli : El drama de la Intervención como pretexto para una reflexión social, histórica e identitaria.....	120
Capítulo 2 El drama histórico, signos y discursos.	137
2.2.1. <i>Corona de Sombra</i> y <i>Charlotte et Maximilien</i> : dos interpretaciones catárticas del drama histórico del Segundo Imperio	137
2.2.2. Rodolfo Usigli y la poética del signo dramático	144
Capítulo 3 La mexicanización de Carlota y Maximiliano : de su imagen de usurpadores al estatus de mitos culturales.....	150
2.3.1. Maximiliano como representación mítica y catártica del amor y la muerte	151
2.3.2. Carlota, una apología a la segunda madre de la nación mexicana.	162
2.3.3. El drama histórico posterior a <i>Corona de Sombra</i> : Nuevas figuraciones de Carlota y Maximiliano	169
Capítulo 4 La deconstrucción y desmitificación del Segundo Imperio en la obra de Carlos Fuentes	174
Epílogo : la continuidad del drama	197
Conclusión de la segunda parte	199
Tercera parte : Nuevas versiones de la historia de la Intervención a un siglo de distancia ..	204
Introducción a la tercera parte	205
Capítulo 1 <i>Noticias del Imperio</i> y la renovación de la novela histórica	211
3.1.1. La escritura de <i>Noticias del Imperio</i> : más allá de la Nueva Novela Histórica....	211
3.1.2. Carlota, la locura y el sueño como manifestaciones de la imaginación emancipada.	225
3.1.3. El personaje de Carlota y el triunfo humanista y poético de la imaginación literaria sobre el lenguaje y la historia.	234
Capítulo 2 La búsqueda de la memoria histórica	241
Capítulo 3 historia y ficción	251
Conclusión de la tercera parte	260

Conclusión General	264
Résumé en français.....	279
Introduction générale.....	283
Première partie : Discours croisés sur la France et le Mexique au XIXe siècle : le conflit ..	290
Introduction de la première partie	291
Chapitre 1 Genres de la littérature de masse au XIXe siècle.	294
1.1.1. Contexte socio-culturel et littéraire du corpus du XIXe siècle	294
1.1.2. Le roman-feuilleton comme vecteur de la massification littéraire.....	295
Chapitre 2 Les préjugés exotistes et le conflit identitaire dans la caractérisation du personnage mexicain	298
1.2.1. <i>Benito Vázquez</i> : Le métissage impossible dans la littérature exotiste française .	298
1.2.2. <i>Clemencia</i> de Manuel Altamirano. L’esprit des Lumières dans le romantisme mexicain : entre ironie et apparences	300
Chapitre 3 Exotismes	302
1.3.1. Légitimation de la civilisation européenne face à la barbarie mexicaine : représentation exotiste des mœurs et des coutumes.	302
1.3.2 Le contre-exotisme	304
1.3.3 Les ressources de l’ironie, de l’humour et de la carnavalisation.....	305
Chapitre 4 Visées et portée du roman libéral mexicain du XIXe siècle.....	308
1.4.1. Le roman historique redéfini et réécrit par les libéraux	308
1.4.2. La mise en scène libérale du personnage historique	310
1.4.3. Discours croisés autour de l’utopie libérale	311
Conclusion de la première partie.....	314
Deuxième partie : L’Intervention française dans le drame historique du milieu du XXe siècle.....	317
Introduction de la deuxième partie.....	318

Chapitre 1 <i>Corona de Sombra</i> de Rodolfo Usigli : Le drame de l'Intervention comme prétexte à une réflexion sociale, historique et identitaire.	321
Chapitre 2 Le drame historique, signes et discours.....	327
2.2.1 <i>Corona de Sombra</i> et <i>Charlotte et Maximilien</i> : deux interprétations cathartiques du Second Empire.	327
2.2.2. Rodolfo Usigli et la poétique du signe dramatique.	329
Chapitre 3 La mexicanisation de Charlotte et de Maximilien : de leur image d'usurpateurs à leur statut de mythes culturels.....	331
3.3.1. Maximilien ou la représentation mythique et cathartique de l'amour et de la mort.	332
3.3.2. Charlotte, l'apologie d'une seconde mère du Mexique.....	335
3.3.3. Le drame historique après <i>Corona de Sombra</i> : de nouvelles figurations pour Charlotte et Maximilien.	337
Chapitre 4 La déconstruction et la démythification du Second Empire dans l'œuvre de Carlos Fuentes.	339
Épilogue : la continuité du théâtre interventionniste.....	345
Conclusion de la deuxième partie	347
Troisième Partie : Nouvelles versions de l'Intervention un siècle plus tard.....	350
Introduction de la troisième partie	351
Chapitre 1 <i>Noticias del Imperio</i> et le renouvellement du roman historique	354
3.1.1. <i>Noticias del Imperio</i> : au-delà du Nouveau Roman Historique	354
3.1.2. Charlotte, la folie et le rêve comme manifestations de l'imagination émancipée	360
3.1.3. Le personnage de Charlotte et le triomphe humaniste et poétique de l'imagination littéraire sur le langage et sur l'Histoire	363
Chapitre 2 La recherche de la mémoire historique.....	366
3.2.1. <i>Yo, el francés</i> et l'ego-histoire : la recherche de l'identité personnelle à travers la mémoire historique.....	366
Chapitre 3 Histoire et fiction.....	370

3.3.1. <i>Noticias del Imperio</i> et <i>Yo el francés</i> ou la réconciliation de la littérature et de l'histoire	370
Conclusion de la troisième partie	373
Conclusion générale	375
BIBLIOGRAFÍA.....	384
TABLE DES MATIÈRES	397

Introducción general

Este trabajo de investigación tiene como objeto plantear una reflexión sobre la evolución del manejo literario e ideológico del acontecimiento histórico de la Intervención francesa en México. Este episodio, además de haber puesto de relieve las ambiciones imperialistas del colonialismo francés, también constituyó un traumatismo para la construcción de la historia de la joven nación mexicana, cuyas manifestaciones serán abordadas en este estudio. El título de esta tesis doctoral, al poner de relieve la cuestión del conflicto en las versiones literarias sobre el Segundo Imperio mexicano, busca enfatizar tanto el conflicto entre dos naciones que se construyen una imagen del otro mediante el choque armado, como el conflicto cultural e identitario que este encuentro pone de manifiesto en la escritura mexicana. Asimismo, al poner en perspectiva de manera diacrónica la evolución de las manifestaciones mexicanas y francesas sobre este acontecimiento, también estudiaremos el cambio de paradigma de la visión histórica y de la memoria con la toma de distancia. Cabe mencionar que el presente trabajo tiene como antecedente la tesis de master II en Literatura General y Comparada realizada para la universidad Paris III, Sorbonne Nouvelle, titulada *La Intervención francesa (1862-1867): Entre literatura, Historia e historiografía*. Este primer trabajo tuvo como propósito establecer un primer estudio comparativo entre algunas novelas y obras historiográficas sobre la Intervención francesa, realizadas por autores franceses y mexicanos decimonónicos y contemporáneos. Gracias a este trabajo se pudo también establecer una primera bibliografía sobre el tema, lo cual resultó de utilidad en la realización de esta nueva investigación. De esta manera, esta tesis también permitirá hacer un recuento bibliográfico franco-mexicano sobre el tema de la Intervención, uniendo bibliografía complementaria a la ya localizada, para así aportar

elementos para futuras investigaciones. Debido al carácter literario y comparativo de la presente investigación y a la abundante bibliografía existente sobre el tema, para poder realizar un estudio lo más profundo y extenso posible, pero humanamente realizable y conforme a los medios con los que se ha podido contar, hemos determinado concretarnos a las obras de escritores mexicanos y franceses y a tres periodos que consideramos fundamentales en el tratamiento de la ocupación francesa. La importancia que hemos conferido a cada uno de estos periodos fue determinada a partir de obras literarias que consideramos clave para comprender los discursos e intereses de cada época en la que se aborda este suceso.

Como primer momento en el eje de nuestro análisis, consideramos el periodo inmediato al fin de la Intervención francesa. Para comprender el discurso de la escritura de la historia del grupo liberal mexicano, consideramos imprescindible la obra de dos de los principales intelectuales del partido liberal involucrados: Ignacio Manuel Altamirano, Juan Antonio Mateos; también abordaremos la obra de Vicente Riva Palacio de manera complementaria. Resulta para nosotros interesante estudiar a estos autores –quienes a su vez combatieron en el ejército liberal contra Francia– en su conjunto, tanto por haber creado un proyecto literario común de difusión y masificación de la literatura en México, así como por haber hecho de su obra una temprana escritura mexicana de la Historia y un manifiesto. Por otro lado, también corresponderá a este estudio poner en perspectiva las formas de escritura y la ideología de la narrativa liberal, comparándola con novelas de autores franceses sobre el mismo tema, realizadas bajo un mismo género: la novela-folletín.

En la primera parte de nuestro estudio, titulada « Discursos cruzados sobre Francia y México en el siglo XIX: el conflicto », proponemos indagar en los principales recursos narrativos e ideológicos de las partes en conflicto, a partir del análisis literario y comparativo de las obras de los escritores liberales mexicanos y franceses que mencionaremos a continuación. El 3 de enero de 1868, casi un año después del fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo en Querétaro, el diario de corte liberal *El siglo diez y nueve* anuncia la publicación de la novela por entregas *El cerro de las campanas*. Dicha obra del soldado, dramaturgo e intelectual liberal Juan A. Mateos (1831- 1913) fue acogida con entusiasmo por la prensa liberal y motivó a otros autores de la misma ideología, como Manuel Altamirano y Vicente Riva Palacio, a publicar otros relatos para celebrar a la república liberal. La obra de estos autores, de gran renombre en el México de la época, no sólo por su pluma, sino por su papel en la política y en el ejército liberal, es testimonio del pensamiento de esta élite intelectual mexicana, de su visión acerca del conflicto armado y constituye una réplica, tanto discursiva como ideológica

contra el invasor. Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) es considerado en México hasta nuestros días como un autor mayor, no solamente por jugar un papel preponderante en un acontecimiento decisivo en la historia de México, sino por ser uno de los principales escritores y teóricos de la literatura mexicana del siglo XIX. *Clemencia*, novela inicialmente publicada en la revista *El Renacimiento* en 1869, antes de ser editada como libro, es la obra más célebre de este autor originario del estado de Guerrero. Para la crítica mexicana, *Clemencia* es notable por representar al romanticismo tardío, por pintar cuadros mexicanos de costumbres decimonónicas y por utilizar técnicas narrativas innovadoras en el relato mexicano. Vicente Riva Palacio (1832-1896), condiscípulo de Altamirano en diversas actividades, con quien lo unían lazos estrechos de amistad, también goza de una importante trascendencia como protagonista y cronista de la historia mexicana. Su obra *Calvario y Tabor*, publicada en el mismo año que *Clemencia* en la revista *El renacimiento*, es otro de los relatos que celebran la victoria liberal contra los franceses y que en su época alcanzó un gran tiraje a pesar de no haber tenido la trascendencia de la de su coetáneo. Juan A. Mateos, por su parte, sobresalió en su época como prolífico dramaturgo e inspirado orador. *El Cerro de las Campanas*, su relato de aventuras contextualizado durante la intervención y poco analizado desde el punto de vista discursivo, ha sido considerado por Fernando del Paso como parte de ese puñado de novelas « casi todas ellas pésimas y de una cursilería que no llega a lo sublime » que se realizaron pocos años después del fin de este suceso histórico. Este estudio se propone revalorar las aportaciones de estas novelas y la importancia que tuvieron sus discursos para la emancipación y la legitimación del México de la época, así como su papel mayor en la construcción de una ideología nacional.

Con el propósito de establecer un análisis comparativo de esta literatura mexicana, hemos localizado diversos relatos de autores franceses, de los cuales, algunos de ellos conocieron el México del siglo XIX. En 1850 Louis de Bellemare, cuyo seudónimo era Gabriel Ferry, publica una novela llamada *Le Coureur des Bois*, la cual constituye el antecedente en Francia del género *western*. Con el advenimiento de la Intervención francesa, los continuadores de este tipo de relatos siguieron siendo publicados en periódicos y revistas como *La revue des deux mondes*. Este conflicto armado se volvió recurrente como escenario de estas narraciones, cuyo objetivo principal era aleccionar al lector, sobre todo a la juventud, y describirle los paisajes y las costumbres de los habitantes del México de la época, la situación social del país y los factores de la disputa con Francia. Entre estos narradores de aventuras mexicanas sobresalen, por tratarse de autores reconocidos de su época, Lucien Biart y Gustave Aimard. El primero, nacido en Versalles en 1828, se embarcó desde muy joven a México donde realizó

estudios de medicina. De espíritu científico, también realizó excursiones por el sur de este país, lo cual se manifiesta en el contenido de sus relatos. Involucrado directamente en la Intervención, se vio constreñido a abandonar México por temor a represalias; sin embargo, no dejó por ello de utilizar el país como contexto de sus relatos. Su novela-folletín *Benito Vázquez* (1869) será estudiada en nuestro trabajo, puesto que aborda la situación social mexicana inmediata a la intervención francesa y trata de explicar al lector francés, como los autores liberales buscan por su parte hacerlo con el lector mexicano, las vicisitudes del México de mediados de siglo. Olivier Aimard, por su parte, nacido en París en 1818, se estableció primero en el norte de los Estados Unidos Mexicanos y se dedicó a la minería, la caza y la búsqueda de oro. Luego del fallido intento de conquistar el estado de Sonora bajo la rebelión del conde Raousset-Boulbon, Aimard regresó a Francia donde comienza a publicar novelas de aventuras mexicanas, bajo el seudónimo de Gustave Aimard. *Doña Flor* (1877) es una novela cuyo argumento es contextualizado en la Intervención francesa, interesante para esta investigación, debido a su particular tratamiento de este suceso. Conciliador e inquisitivo, Aimard no se limitó, como otros autores franceses, a hacer cuadros pintorescos de costumbres mexicanas o a juzgar los aspectos negativos de la sociedad, sino que sus textos demuestran un sincero propósito –aunque sin salir del exotismo pintoresco- de explicar las consecuencias de la Intervención y exaltar el legítimo propósito mexicano de liberar a su país del yugo de Napoleón III. Cabe destacar en la obra de estos autores franceses, contrariamente a la de otros autores de novelas de aventuras mexicanas, el interés que muestran sus respectivas narraciones en describir la visión mexicana del conflicto. La presencia de personajes mexicanos como protagonistas es un ejemplo de esta tendencia, poniéndose de relieve la visión y el punto de vista de estos personajes, complementaria a las reflexiones de la voz narrativa sobre la política, la sociedad, el entorno, usos y costumbres.

En esta primera parte, a través del estudio comparativo de los autores mexicanos liberales y los escritores franceses seleccionados, vamos a preocuparnos por destacar tanto las ideologías vehiculadas por ambos bandos en pugna, como los tópicos y los clichés de los cuales se sirven para sus propósitos partidistas exotistas. El estudio de Guy-Alain Dugast *La tentation mexicaine en France au 19ème Siècle (1821-1862)*, constituye una importante influencia y antecedente para el análisis de este primer periodo, ya que gracias a su investigación sobre la mentalidad y las manifestaciones del exotismo europeo y francés antes de la Intervención, podemos darnos una idea del contexto en el que se desarrollan las aspiraciones colonialistas francesas. De esta manera, puesto que encontramos que el acercamiento de esta literatura francesa hacia el contexto cultural mexicano se lleva a cabo mediante una visión exotista, se

revela importante revisar la obra de autores sobre el tema como Jean-Marc Moura, Gilbert Chinard o Victor Segalen.

En el primer capítulo de esta primera parte: « Géneros de la literatura de masas en el siglo XIX », vamos a introducirnos en el contexto social, cultural y literario en el cual se llevaron a cabo las novelas decimonónicas del corpus. ¿Cuáles son las influencias literarias de estas novelas? ¿Cuáles son las implicaciones de que estos relatos hayan sido realizados bajo el formato de la novela-folletín? En el segundo capítulo: « Los prejuicios exotistas y el conflicto identitario en la caracterización del personaje mexicano », a partir de las novelas *Clemencia* y *Benito Vázquez*, vamos a tratar la caracterización de los personajes mexicanos, no libres de implicaciones discursivas, dados su origen y su contexto. Para estudiar estas caracterizaciones compuestas por una fuerte carga semántica, dada la problemática social, cultural y racial del contexto mexicano, vamos a apoyarnos en la obra *Mythologie du métissage* de Roger Toumson. ¿La condición racial del personaje influye en su función en el relato? ¿Hay una predestinación o marginalización en los personajes de origen mestizo o de origen no europeo? ¿Es la estratificación racial en los personajes de la novela francesa similar a los de la mexicana? En *Clemencia* también observaremos que el origen de los personajes jugará un papel fundamental en el desarrollo de una trama, cuyo discurso no está libre de ironía y de sátira. Para analizar cómo construye el autor sus personajes y los discursos que se vehiculan a lo largo de este estudio recurriremos a dos teóricos cuyos trabajos consideramos pertinentes: Mikhaïl Bakhtine y Tzvetan Todorov, en cuyas obras el tema de la ironía, la alteridad y el discurso de las luces son profundizados. En el tercer capítulo: « Exotismos », vamos a involucrarnos en los diferentes recursos narrativos y lingüísticos de los novelistas mexicanos liberales y franceses de nuestro corpus, los cuales utilizaron como armas discursivas, para descalificar, deslegitimar al otro y crear un extrañamiento hacia él. Como lo señala Todorov en su obra *La peur des barbares*, las culturas que se han pretendido detentoras de la civilización se han servido de recursos específicos para reafirmar una supuesta supremacía sobre los pueblos que consideran bárbaros. En este capítulo vamos a analizar los recursos que la visión colonialista francesa pone en perspectiva en la literatura para legitimar su predominio y por ende justificar la intervención sobre México. En contraparte, también vamos a observar cómo el ingenio liberal mexicano se sirve del mismo discurso de la civilización para legitimar su emancipación de Europa. Un subcapítulo también será dedicado a las manifestaciones carnavalescas, tanto del discurso del exotismo francés, como del discurso del contra-exotismo mexicano, apoyándonos para ello en la teoría de Mikhaïl Bakhtine sobre el carnaval, expuesta notablemente en *L'œuvre de François*

Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance. Para concluir esta primera parte, en el capítulo « Objetivos y alcances de la novela liberal mexicana del siglo XIX » analizaremos cómo a través de la novela liberal se redefine y reescribe la Historia de México, a partir de la emancipación de Francia. A partir de la teoría sobre la novela histórica, desarrollada en obras como *Le roman historique* de Georges Lukács y de modelos decimonónicos como el de Walter Scott y Alfred de Vigny vamos a estudiar el concepto particular de novela histórica presentado por esta novela mexicana. Por otra parte, a través de las novelas francesas, vamos a exponer cómo este grupo de intelectuales y soldados liberales es percibido por los escritores franceses del corpus, así como la crítica posterior de la ideología liberal que intelectuales mexicanos como Samuel Ramos y Octavio Paz realizaron.

Luego de la segunda mitad del siglo XIXe, el segundo momento que nos parece fundamental para el estudio de la escenificación de la Intervención francesa en la literatura, se sitúa a mediados del siglo XXe. El teatro ha sido un género bastante recurrente para la representación de este hecho histórico y diversos autores mexicanos, franceses y de otras nacionalidades, han retomado al Segundo Imperio como tema para plantearse un reto dramático. El tajo temporal que se impone entre finales del siglo XIXe y la primera mitad del siglo posterior responde, más que a la ausencia de material bibliográfico producido anteriormente, a la trascendencia de este periodo en México como un momento culminante para la producción dramática en México y la reflexión de índole tanto histórica como identitaria que propuso. A diferencia del género narrativo, que después del cambio de siglo se mostró más irregular en su producción de obras literarias de tema intervencionista, el drama se mostró más creativo y consecuente. Las apologías patrióticas y localistas predominantes en el discurso literario del siglo XIXe, así como el pretendido apego a la verosimilitud y el realismo de esta narrativa decimonónica, cedieron en el siglo XXe a una visión más vanguardista, analítica y crítica, de la cual la literatura histórica también se vuelve partícipe. Podemos constatarlo en la obra de dos autores mexicanos que se volvieron imprescindibles tanto en la crítica literaria como por sus logros en el drama y en la novela, géneros en los que trascendieron Rodolfo Usigli y Carlos Fuentes, respectivamente. El drama de tema histórico de estos dos autores, en este segundo periodo literario fundamenta su importancia, tanto por ser evidencia de la construcción de un mundo dramático autosuficiente como por la primacía otorgada a una libertad creadora sobre cualquier afán de realismo o veracidad.

En la segunda parte de este trabajo, intitulado: « La Intervención francesa en el drama histórico a mediados del siglo XXe » vamos a consagrarnos al estudio de la escenificación del

Segundo Imperio en el teatro mexicano y de sus protagonistas, los emperadores Maximiliano y Carlota. El teatro representa una interesante contraparte de la novela, tanto, por su desarrollo continuo a lo largo del siglo XXe –a diferencia de lo que ocurrió con la novela– como por su tratamiento exclusivo de figuras emblemáticas, que ya no corresponde al tratamiento de la historia como un proyecto colectivo. Como lo vamos a observar en la exposición de las obras relativas a este género, con la toma de distancia respecto del acontecimiento, los intereses cambiarán y se generarán nuevas expectativas.

A pesar de que Fernando del Paso afirmaba que antes de la pieza *Corona de Sombra* (1945) la literatura sobre la Intervención y el Segundo Imperio se reduce a una mínima cantidad de manifestaciones, trabajos como los de Daniel Meyran, Susanne Iglér y Catherine Raffi-Bérout han demostrado la existencia de un número considerable de dramas sobre el Segundo Imperio. Del acercamiento a estos dramas históricos se puede entresacar que los autores de tendencia conservadora se inclinaron por este género para rendir homenaje o mostrar su simpatía por el Imperio, en contraste con los liberales, cuyas manifestaciones localizamos particularmente en el género narrativo, poético y popular. Es notable el papel fundamental del drama en las representaciones del Segundo Imperio, debido a la fácil adaptación de este episodio histórico a las leyes del drama, sobre todo en cuanto al carácter trágico del acontecimiento y al patetismo de la historia de sus protagonistas. Quizás debido a la victoria liberal y a la implantación posterior en México de un régimen que establecería una escritura de la historia de este corte, estas manifestaciones de tendencia imperialista en apoyo a la Intervención y a Maximiliano han sido relegadas y olvidadas. Este teatro conmemorativo de la figura de Maximiliano, como lo señala Catherine Raffi-Beroud, cedería su lugar, después de la muerte de la emperatriz Carlota en 1927, a otras representaciones en las que la trastornada emperatriz ocuparía un lugar protagónico.

Los especialistas mexicanos en el tema concuerdan en que la pieza *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli marcó un hito en las representaciones sobre el Segundo Imperio, tanto por su calidad literaria, como por sus elementos vanguardistas, sin olvidar el protagonismo que Usigli otorga a la figura de Carlota. El propósito conciliatorio entre la figura de Carlota y la cultura nacional mexicana y asimismo la mexicanización de los emperadores, por así decirlo, fueron elementos clave en la trascendencia de este drama y en la posterior dimensión que los emperadores cobrarían en el imaginario mexicano. Posterior al trabajo de Usigli, otros autores escribieron obras en las que el personaje de Carlota es la figura principal, sin olvidar, como se va a analizar en este estudio, el interés del escritor Carlos Fuentes por este personaje, el cual

sería recurrente a lo largo de su producción literaria. Este novelista, ensayista, adaptador cinematográfico y diplomático mexicano, reconocido con los premios Rómulo Gallegos y Cervantes, publicó en 1970 la pieza *El tuerto es Rey*, que complejiza las figuras de Carlota y Maximiliano. La visión de este escritor, fundamental en la novela y el pensamiento mexicano, resulta también de sumo interés para este estudio, tanto por la originalidad de sus escritos, así como por su utilización simbólica de los emperadores a lo largo de su obra, que se define como la escritura de « Otra Historia ».

En Francia, los primeros dramas de la Intervención también datan del fusilamiento del emperador Maximiliano, como la pieza *Le Drame de Queretaro* (1867) de Jean Efreim Lanusse. A ésta, le seguirían dramas como *Juárez ou la Guerre du Mexique, drame en 5 actes* (1880) de Alfred Gassier y *Deux ans au Mexique* (1881) de Faucher de Saint Maurice, obras de difícil localización y cuyo estudio aportaría conocimientos importantes para la literatura francesa sobre el Segundo Imperio mexicano, insuficientemente estudiada. Posteriormente, en cuanto al drama francés, no podemos localizar otras manifestaciones hasta el año de 1945 en la que Maurice Rostand, en su época reconocido dramaturgo, distinguido por sus particulares representaciones sobre la vida de autores controversiales, presentó el drama *Charlotte et Maximilien*. Posteriormente, en 1965 encontramos una pieza de Jacques Perret intitulada *Maximilien*, la cual podríamos decir que cierra en Francia el ciclo de las representaciones francesas sobre el Segundo Imperio mexicano. Maurice Rostand, sobre cuya obra es escasa la bibliografía crítica, al contrario de lo que sucede con la de Usigli, tendría en Francia un éxito efímero.

Estos dramas de autores mexicanos y franceses sin duda sugieren múltiples aproximaciones. Como lo hemos mencionado, nuestro estudio comparativo de las novelas y los dramas mexicanos y franceses de la Intervención y del Segundo Imperio, se limitará a los aspectos que atañen a la comparativa histórica y discursiva sobre los países involucrados y sobre los protagonistas del Segundo Imperio. La obra de Rodolfo Usigli, muy estudiada por la crítica mexicana, nos interesa por sus aportaciones al teatro histórico mexicano y en especial al tema de la Intervención. Sintomáticamente, esta obra permite un vuelco en la apreciación del episodio histórico que abre la vía para una relectura más amplia del mismo.

En el primer capítulo de esta segunda parte: « *Corona de Sombra* de Rodolfo Usigli: El drama de la intervención como pretexto para una reflexión social, histórica e identitaria » vamos a estudiar la trascendencia de la obra dramática de Rodolfo Usigli, como propuesta audaz,

crítica y vanguardista para la representación de la historia mexicana. El teatro, como lo aseveran especialistas de este género como José-Luis Barrientos, debe ser asimilado y estudiado bajo una perspectiva diferente de aquella adoptada para el análisis de otros géneros, conforme a su dinamismo visual y simbólico particular. Concretamente, también nos apoyaremos en el estudio de Daniel Meyran *El discurso teatral de Rodolfo Usigli: del signo al discurso*, el cual a partir de la semiótica de Charles Sanders Peirce profundiza en el análisis del teatro de este autor y de los discursos a los que remite su construcción simbólica, de acuerdo al contexto cultural de su realización. De esta manera, a partir de dos obras fundamentales de Rodolfo Usigli, *Corona de Sombra* y *El gesticulador*, analizaremos el traumatismo identitario de la memoria mexicana, reflejada en su literatura histórica. En el segundo capítulo, « El drama histórico, signos y discursos », a partir de la comparación entre *Corona de Sombra* y *Charlotte y Maximilien* de Maurice Rostand, vamos a profundizar en la cadena simbólica que la literatura de mediados del siglo XXe construye a partir de las figuras del Segundo Imperio. Por otra parte, también vamos a recurrir a la poética de Gaston Bachelard para poner de relieve el lenguaje simbólico que Usigli construye en torno a las figuras de Carlota y de Maximiliano. En el tercer capítulo: « La mexicanización de la pareja imperial: de entidades espurias a mitos culturales », vamos a involucrarnos en el proceso creativo, histórico y artístico que llevó a los efímeros emperadores de México a verse mexicanizados y a convertirse en figuras representativas del sincretismo cultural y racial en la literatura mexicana. En este contexto analizaremos cómo los discursos de *Corona de Sombra* hacen eco a las teorías sobre la mexicanidad y la construcción de la identidad de los filósofos mexicanos del Ateneo de la juventud: José Vasconcelos y Antonio Caso y al discurso posterior de Samuel Ramos. También en este capítulo estudiaremos cómo el autor de *Corona de Sombra* se sirve de los mitos del imaginario prehispánico y universal para asimilar a los Emperadores a la memoria del sincretismo mexicano. En el cuarto capítulo: « La deconstrucción y desmitificación del Segundo Imperio en la obra de Carlos Fuentes » estudiaremos la influencia de la narrativa y del drama de Carlos Fuentes en el cambio de paradigma de la simbolización de Maximiliano y Carlota en aras de una visión universalista. Observaremos cómo en la pieza *El tuerto es Rey* se satiriza y se degrada la identidad de Carlota y Maximiliano, despojándose a estas figuras de su jerarquía e historicidad y colocándolas en tela de juicio en cuanto a su relación con el poder. También observaremos cómo en esta pieza, las conductas de los emperadores parecen estar asociadas con algunas de las patologías y obsesiones expuestas por la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud, reflejándose así la postura de un malestar humano y civilizacional.

En la tercera parte de este trabajo: « Nuevas versiones de la historia de la Intervención a un siglo de distancia » vamos a analizar narrativa, genérica y comparativamente las versiones más recientes de la Intervención francesa, centrándonos en las obras del escritor mexicano Fernando del Paso y del historiador francés Jean Meyer. Luego de algunas intermitencias de la novela mexicana respecto al tema de la Intervención y el Segundo Imperio, corresponde, a finales del siglo XXe, a Fernando del Paso publicar su obra enciclopédica *Noticias del Imperio* (1987). En novelas anteriores como *José Trigo* (1966) y *Palinuro de México* (1977) este autor ya se dedica a experimentar con los géneros, la estilística, la poética y la retórica literaria. A partir de la Intervención, esta novela plantea una reconstitución muralística de episodios elegidos del devenir histórico de México, a través de la trayectoria colectiva de personajes históricos y anónimos. Con esto, adhiriéndose a una visión global hispanoamericana, que toma impulso con el *Boom* latinoamericano, se recobra el carácter historiográfico y colectivo del suceso frente a la abstracción y la subjetividad que otorga el drama. , Luego del éxito de *Noticias del Imperio*, del Paso publicaría algunos ensayos sobre la Intervención y su visión del personaje de Carlota, hilo conductor de una parte de la composición y narradora parcial del relato novelesco. Este estudio, en cuanto al corpus literario, culmina con la obra de Fernando del Paso, considerada en México la novela histórica mejor lograda sobre la Intervención y el Segundo Imperio. Tanto la obra de este autor como su biografía han sido motivo de gran cantidad de publicaciones, ensayos, artículos, coloquios, por ello, en este estudio intentaremos abordar *Noticias del imperio* desde una visión que privilegia el diálogo de esta novela con las demás obras del corpus de este estudio, en tanto novela histórica posmoderna.

Por otra parte, continuando así el análisis de los intercambios entre México y Francia, la tercera parte de nuestro estudio incluye una obra del historiador Jean Meyer. Por su nacionalidad francesa, por su trayectoria como historiador e intelectual en México y por su numerosa bibliografía acerca de las relaciones entre México y Francia, resulta sintomático que Meyer haya dedicado un libro a un episodio binacional como la Intervención. Este autor publicó en México en 2002 *Yo el francés*, obra historiográfica que busca reconstituir a través de la investigación biográfica y la estadística, una memoria sobre los soldados franceses que participaron en la Intervención. Esta investigación histórica, que toma en cuenta la visión subjetiva de los combatientes franceses, en contraposición con los documentos que permiten reconstituir el relato oficial, es una muestra del trabajo del historiador en la época contemporánea, de principios del segundo milenio. Esta última parte nos dará pauta para hacer un breve recuento del devenir histórico e historiográfico de la Intervención francesa en México

y en Francia, desde los primeros trabajos hasta los más recientes. Así estudiaremos cómo los paradigmas del estudio historiográfico han influido en los acercamientos entre dos culturas.

En el primer capítulo de la tercera parte: « *Noticias del Imperio* y la renovación de la novela histórica » nos proponemos analizar aspectos representativos de la escritura de esta novela, así como su visión de la literatura, el lenguaje y la historia. Para analizar los recursos de esta visión histórica y literaria que abrevia de una concepción carnavalesca del mundo, del lenguaje y del ser humano, vamos a recurrir al trabajo de Mikhaïl Bakhtine, complementando a su exposición realizada en *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, con estudios sobre las manifestaciones literarias del humanismo como *Lire l'humanisme* de Marie-Dominique Legrand. Intentaremos así explicar por qué esta novela escapa a toda clasificación y encasillamiento, dada la multiplicidad de sus estructuras y de sus lenguajes, que permiten complejizar la percepción del hecho histórico como parte de una memoria histórica y literaria. También en este apartado analizaremos cómo a través de la locura y de los sueños de Carlota, Fernando del Paso logra crear un simbolismo que pone en relación a la emperatriz con todas las Carlotas históricas y literarias. Como lo explica Sigmund Freud en su obra *Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*, la locura y los sueños como manifestaciones relacionadas con el quehacer literario han sido despojados de seriedad debido a su inaprehensibilidad y a un carácter que los ligan a la magia y a la adivinación. En este estudio nos proponemos estudiar cómo a partir de estas manifestaciones se manifiesta una postura que replantea la revisión de los paradigmas, la libertad creadora y la concreción de una nueva escritura. Para ello, recurriremos nuevamente a las teorías freudianas del subconsciente manifiestas en obras como *Sur le rêve*, así como al análisis filosófico del signo de Gaston Bachelard, notablemente a sus obras sobre la fenomenología de los sueños y de los elementos (el agua y el fuego) como *L'eau et les rêves*. En el segundo capítulo: « La búsqueda de la memoria histórica » se analizará la estructura narrativa y discursiva de la obra historiográfica *Yo, el francés* de Jean Meyer, a caballo entre la literatura y la historia. Analizaremos los recursos a los que se acude el autor-historiador para construir su universo narrativo recurriendo a la teoría literaria de Gérard Genette, notablemente a *Discours du récit*. Por otra parte, cabe señalar que el argumento de *Yo, el francés* es la búsqueda de la memoria histórica de los oficiales intervencionistas en México, puesta en relación con el itinerario de un autor de sensibilidad franco-mexicana. Esto trae a colación la propuesta de la ego-historia, implementada por el historiador francés Pierre Nora, la cual pone en relación directa el devenir biográfico del personaje histórico y la experiencia de un historiador involucrado personalmente en la historia

que elabora. ¿De qué manera se realiza la transmisión de la memoria en *Yo en francés*, a través de la relación del autor con su objeto de estudio? De esta manera, dado que la propuesta historiográfica de Meyer nos remite a los postulados teóricos de *L'École des Annales*, vamos a recurrir para analizarla a las obras elaboradas por autores adeptos a este movimiento, como el mismo Pierre Nora y Jacques le Goff. En el tercer capítulo, « Historias y ficciones », a partir de un estudio comparativo entre *Noticias del Imperio* y *Yo, el francés*, pondremos en perspectiva las diferencias entre las estrategias y escrituras que manejan el género novelesco y el historiográfico a la hora de abordar un mismo episodio histórico. Para ello, continuaremos con el estudio de algunas de las posturas teóricas de autores como Nora, le Goff, Paul Ricoeur y Paul Veyne. ¿Cuáles son las similitudes y las diferencias, o mejor dicho los intercambios entre las prácticas historiográficas y literarias contemporáneas puestas en práctica por ambos textos? ¿Qué perspectivas sobre la memoria de la Intervención plantea cada autor desde su posición? A estas y otras cuestiones que se plantearán a lo largo de esta investigación intentará responder este estudio comparativo.

Primera parte :
Discursos cruzados sobre Francia y México en el Siglo XIXe:
el conflicto

Introducción a la primera parte

A lo largo del siglo XIX, México y Francia enfrentaron situaciones políticas y sociales complejas e inestables, como lo muestran los diferentes enfrentamientos internacionales y las guerras civiles de las que nos da testimonio la Historia. La segunda intervención francesa en territorio mexicano (1862-1867) fue un acontecimiento que, por una parte, puso en crisis las relaciones culturales y literarias entre ambos países, y por la otra, tendría repercusiones positivas para el futuro de la nación intervenida y la continuidad de los intercambios bilaterales. Por lo tanto, el estudio de las influencias, apropiaciones o *préstamos* entre la literatura francesa y mexicana no debe ser objeto de comparaciones simplistas, según las cuales la literatura mexicana del siglo XIX se reduce a la simple imitación de la literatura europea. De esta manera, como nos proponemos mostrar, dichas influencias y apropiaciones que México pudo retomar del país galo, correspondieron a la formación de una estructura filosófica y discursiva y a una campaña de nacionalización -política, social, artística- cuyos discursos, en su momento, respondieron a intencionalidades específicas.

Consideramos que el conflicto armado de la intervención francesa es un punto culminante en la Historia de ambos países. Esto, debido a que, por una parte, pone de manifiesto la progresión hasta ese momento de las ideas, imágenes y discursos que cada país tiene del otro, y por la otra, este encuentro y choque obliga a México a plantearse seriamente aspectos como la constitución social y la soberanía nacional, nociones aun no bastante claras en la época. La importante cantidad de estudios que retoman la intervención francesa para analizarla desde diferentes perspectivas¹, es muestra ejemplar de la trascendencia de este conflicto como evento predominante de un período que contribuyó a afianzar y precisar las relaciones entre ambos países. Aunque, por otro lado, consideramos que la literatura francesa folletinesca del siglo

¹ Podemos mencionar a manera de ejemplo, aparte del trabajo de Laura Suárez, que trata principalmente del estudio de imágenes y discursos entre Francia y México, otros estudios como los siguientes : Guy-Alain DUGAST, *La tentation mexicaine en France au 19eme Siècle (1821-1862)*, L'Harmattan, Paris, 2008, que trata diversos discursos exotistas de Francia sobre México o compendios como Daniel MEYRAN, *Maximilien et le Mexique*, Presse de l'université de Perpignan, 1992, donde se trata del estudio de la literatura y la Historia con relación al segundo imperio.

XIX, que tiene como contexto la intervención y sus protagonistas, ha sido relegada a minúsculos compendios bibliográficos y breves referencias de carácter enciclopédico². Pese a ésto y al éxito efímero del que gozaron, estas novelas no dejaron de tener una importante influencia en los autores que han abordado el tema de la intervención, como una primera etapa del encuentro cercano entre dos culturas, cuyas miradas sólo se habían entrecruzado en la lejanía. En México, podemos decir que, pese a sus limitaciones, esta literatura folletinesca de contexto intervencionista formó parte de un movimiento de reconstrucción nacional y literaria, que a pesar de haber contado con autores de renombre, ha sido también encasillada como ejemplo de la influencia romántica en México y despojada de su impulso vital, renovador y visionario.

Entre la serie de autores franceses que encontraron fama temporal publicando folletines contextualizados en la intervención francesa, dos retienen nuestra atención. Esto debido a que sus obras les valieron en su momento cierto reconocimiento, además de que manifiestan un contacto cercano con México, país en el que habitaron. Por otra parte, encontramos que en ellas, estos intentaron hacer una reflexión sobre la situación social mexicana –aunque evidentemente influída por la mentalidad exotista de su época– sin hostilidades ni apasionamientos. Lucien Biart, doctor francés que pasó gran parte de su vida en México y que dejó este país durante la intervención, publicó en 1869 *Benito Vázquez, étude de Moeurs Mexicaines*. Siguiendo los pasos de Humbolt y La Renaudière, entre otros científicos mexicanistas³, la gran cantidad de folletines sobre México que publicó reflejó sus aficiones y sus estudios en zoología, arqueología, geografía y botánica. Aunque sus relatos en general muestran una visión paternalista y condescendiente del europeo civilizado hacia la América salvaje, podemos reconocer en Biart cierta empatía con el lugar en el cual habitaría gran parte de su vida. Un poco similar es el caso de Gustave Aimard⁴, buscador de oro, minero y aventurero que pasó también un periodo en la América anglosajona y en México. *Doña Flor* (1877), folletín de contexto intervencionista, muestra, a pesar de ciertos cuadros y clichés exotistas, una total simpatía hacia la causa mexicana y un discurso en contra de Napoleón III y sus ambiciones expansionistas. El caso de Aimard es sobresaliente, dado el contexto y la época de su relato, aunque cabe destacar la distancia temporal que separa su novela de los acontecimientos, lo cual

² Encontramos sólo breves menciones de la obra de Lucien Biart y de Gustave Aimard en catálogos de búsqueda como *Gallica*, unos pocos ensayos y en la obra de Dugast antes mencionada.

³ Para profundizar acerca del rol de estos científicos en el imaginario francés sobre México ver la obra de Guy-Alain Dugast.

⁴ Gustave Aimard fue el seudónimo de Olivier Gloux. Llegó a América en busca de fortuna y aventura y notablemente formó parte de la expedición de Raousset-Boulbon, aventurero francés que con un grupo de europeos intentó independizar el estado de Sonora, México.

puede explicar la reflexión que implica el distanciamiento. Por lo tanto, encontramos en este autor una contradicción con respecto a los discursos del resto de los autores franceses de relatos de aventuras en el marco de la intervención, los cuales no niegan su adhesión a una misión civilizadora de Francia en un país ingobernable y envilecido. Otros folletines localizados sobre el tema, de los cuales *Le Chemin de la Vera-Cruz* (1887) de V. H. Martin y *Les Bouchers Bleus* (1895) de Fernand Hue son ejemplo y que utilizaremos de manera accesoria en este estudio, muestran tendencias demasiado maniqueas, además de haber sido escritos por autores de dudosa identidad y relegados al olvido por los compendios bibliográficos. Del lado de los autores mexicanos, como hemos explicado en la introducción, hemos elegido a escritores polígrafos de ideología liberal, que consideramos, representan mejor estilística y discursivamente el afán testimonial y renovador de la literatura mexicana. Entre ellos, la figura de Ignacio Manuel Altamirano se impone, por ser considerado por la mayoría de los estudiosos como escritor e intelectual prominente del siglo XIX. En *Clemencia* (1869), su obra más destacada, podemos encontrar manifiesta su ideología política liberal, sus concepciones sobre el rumbo de una literatura mexicana emancipada y un interesante conflicto entre sus ideales, sus creencias e influencias. Escritor inquisitivo y elocuente, su obra escrita es tan numerosa como diversos son los acercamientos críticos a su vida y a su bibliografía⁵. Pero antes de la publicación de *Clemencia*, cabe destacar que la primera obra de pluma liberal que conmemoró la intervención desde una perspectiva republicana fue *El Cerro de las Campanas* (1868) de Juan Mateos. También ferviente liberal, soldado, político y periodista como Altamirano, al que lo unía una ferviente amistad, Mateos gozaría de fama y prestigio en su época, sobre todo como dramaturgo⁶. El furor con el que la prensa liberal recibió su obra, fruto efusivo de la victoria sobre Francia y los conservadores, manifiesta la simpatía y el éxito que tuvo en su época, antes de ser relegado al olvido. Consideramos importante el análisis comparativo de *Clemencia* y *El Cerro de las Campanas*, tanto por tratar temas considerados tabú en la época como por su manera de abordar cuestiones identitarias, además de constiuir un triunfo de la imaginación contra el poder. Además, encontramos en ambas un ferviente deseo de recomenzar la escritura de la Historia de México desde la literatura como solución amena y expansiva frente a la solemnidad y al carácter restrictivo de la Historia. También es digna de mencionar, de manera complementaria, la figura de Vicente Riva Palacio, también representante de la causa liberal en

⁵ Ver Ralph WARNER, *Bibliografía de Ignacio Manuel Altamirano*, Imprenta universitaria, México, 1955.

⁶ Clementina Díaz de Ovando en su prólogo, recopila más de una veintena de piezas teatrales del autor en Juan MATEOS, *El cerro de las campanas, memorias de un guerrillero*, Porrúa, 1868.

la guerra de intervención y que con su obra *Calvario y Tabor* (1869) también conmemoró la victoria liberal y rindió homenaje a Altamirano, su amigo y maestro⁷.

⁷ La protagonista de la novela, la mulata Alejandra, es un homenaje al poema de Altamirano *Flor del Alba*.

Capítulo 1

Géneros de la literatura de masas en el siglo XIXe

1.1.1.Contexto social, cultural y literario del corpus del siglo XIXe

Antes de la independencia de México de España en 1821, los intelectuales novohispanos ya encontraban inspiración en la filosofía, la política y la literatura de Francia. Es testimonio de ello la circulación clandestina de obras francesas durante la colonia, a pesar de la censura⁸. La inspiración que un sector de México tomó de la ilustración y de la revolución francesa cobró una importancia mayor a medida que se comenzó a tomar conciencia de la necesidad de una soberanía y de una autonomía. Esto, paradójicamente respecto a Europa y posteriormente a Francia. De esta manera, mientras que al este del Atlántico las guerras napoleónicas se suceden, al oeste, la inspiración de la revolución francesa impulsa a los caudillos de espíritu libertario a emanciparse del yugo español.

Al independizarse políticamente de España, la joven nación mexicana buscó asirse a ideologías y formas de pensamiento ajenas a la madre patria y en Francia su efervescente literatura encontró una valiosa fuente de temas y figuras. Aunque importantes, tampoco podemos decir que las apropiaciones francesas fueran las únicas, puesto que los intelectuales mexicanos ya tenían acceso a publicaciones de diversas latitudes. Sin embargo, cabe señalar que la situación política y social de México era compleja y las formas de vida heredadas de

⁸ Ver Cristina GOMEZ, « La transición entre los siglos XVIIIe y XIXe: la difusión de las obras francesas en Nueva España » en *Impressions du Mexique et de France*, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, Paris-México, 2009, p. 45.

siglos de colonización continuaron arraigadas en la organización social, la política y las costumbres⁹. La declaración posterior de la república mexicana no cortó de tajo con las tendencias monárquicas y la guerra civil mexicana, que tendría sus periodos más álgidos durante la Guerra de Reforma¹⁰, fue muestra de que una parte de la población no deseaba romper del todo los lazos con Europa y sobre todo con la iglesia, órgano de poder y dominación. Cabe destacar que el presidente liberal de origen indígena Benito Juárez¹¹, quien gobernaba el país en aquel entonces y el grupo de políticos e intelectuales que lo rodearon, tuvieron una notable influencia de lo que filosófica e intelectualmente se conoce como el espíritu de las luces¹². La visión que tuvo este círculo liberal ilustrado, tanto de la política como de la cultura, la literatura y la historia, en gran medida influencia y adaptación de la ilustración francesa, encaminó algunas de sus acciones más notables. Un ejercicio de crítica y de cuestionamiento institucional llevó al presidente a establecer una separación entre estado e iglesia y a la confiscación de la mayoría de sus bienes, con el objeto de nutrir un empobrecido tesoro nacional. Este acto, reafirmación de la autoridad natural contra la sobrenatural, aparte de provocar la cólera del partido conservador, también marcaría la trascendencia del liberalismo como un movimiento espiritualmente hereje, lo cual no fue el caso. Se puede decir más bien que los discursos y acciones del grupo liberal estuvieron influidos por un ideal humanista, que también se reflejó en otros aspectos, como en la educación, notablemente impulsada por docentes como Gabino Barreda¹³, así como en la literatura y la prensa, medios de masificación de la instrucción y del conocimiento.

En esta prensa y en el folletín, formas predilectas de la transmisión de información, cultura y entretenimiento, también se vio reflejada la animadversión entre conservadores y liberales. Por ejemplo, como lo señala Cristina Gómez Álvarez en su estudio « La transición

⁹ ver Luz PARCERO, *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIXe*, INAH, México, 1992. En este estudio, encontramos un interesante panorama de las divisiones sociales y raciales en México durante el siglo XIXe.

¹⁰ Se conoce como Guerra de Reforma (1858-1860) al enfrentamiento civil entre los partidos liberal y conservador en México, cuyos conflictos se acrecentaron luego de la independencia. Los motivos fueron, entre otros, la ley impulsada por Benito Juárez en la que el Estado expropió los bienes de la iglesia. Esta fue también una de las causas por las que los conservadores hicieron llamado a la intervención de Europa.

¹¹ Benito Pablo Juárez García fue gobernador del estado mexicano de Oaxaca y posteriormente accedió a la presidencia de México luego del golpe de estado proclamado por su predecesor Ignacio Comonfort. Duró en el poder de 1858 a 1872, en periodos interrumpidos por la intervención francesa, situación que lo obligó a refugiarse en el norte de este país.

¹² Tzvetan Todorov define el espíritu de las luces como la forma de pensamiento, moderno, liberal e ilustrado, que predominó durante el siglo XIXe en Europa y que posteriormente cobraría una influencia capital a nivel mundial.

¹³ Gabino Eleuterio Juan Nepomuceno Barreda Flores fue un reconocido médico, filósofo positivista y político mexicano. Este contó entre sus méritos el haber sido, durante el gobierno de Juárez, el primer director de la Escuela Nacional preparatoria, a la cual introdujo el método científico.

entre los siglos XVIIIe y XIXe: la difusión de las obras francesas en Nueva España », los primeros, partidarios de la monarquía, del clero y de España, preferieron privilegiar en sus publicaciones periódicas a autores y temas españoles, mientras que el sector liberal, partidario de las ideas republicanas y en contra de España, prefiere difundir la literatura y la cultura de otras latitudes, principalmente de Francia:

Les journaux libéraux réservent donc l'espace feuilleton à l'autre, à l'étranger, avec une nette surreprésentation de la littérature française. Plus précisément, une surexposition du roman-feuilleton et surtout de deux auteurs, Alexandre Dumas et Eugène Sue. Destinés à illustrer le rapport à la Révolution française et à toute une histoire libérale, les romanciers-feuilletonistes français sont choisis pour des raisons politiques. Ignacio Cumplido, l'éditeur d'El Siglo, a le souci constant de choisir des œuvres qui renforcent les sentiments nationaux des Mexicains et qui, en même temps, favorisent l'éducation de la population.¹⁴.

La Intervención francesa, como lo testimonian los autores de la época, sería un golpe duro para el partido liberal, el cual apoyaba el principio republicano francés y estadounidense y, contrariamente al partido conservador, deseaba erradicar la monarquía y el imperio. La ocupación también reabrió en la conciencia liberal la herida del anterior intento de Francia por invadir a México, episodio conocido como la guerra de los pasteles¹⁵. Con la precipitada huida del presidente Benito Juárez al norte del país, luego del triunfo de las tropas intervencionistas, los intelectuales liberales se vieron repartidos entre el destierro, el combate y la publicación clandestina. Clementina Díaz y de Ovando, estudiosa de la obra de Juan Mateos, destaca el importante rol que tuvo la prensa en la lucha ideológica liberal contra el segundo imperio y el papel que jugaron las publicaciones de estos intelectuales.¹⁶ Una vez finalizado el conflicto, con su conocido desenlace, la literatura post-intervencionista, tanto francesa como mexicana, fue también el medio por el cual ambos países buscaron redefinirse y reafirmarse, ya que aún estaba vigente la sensación de choque, de pérdida y de desencuentro. Francia, que hasta ese momento había escrito sobre México y América desde la simpatía y la condescendencia del civilizado hacia el buen salvaje, tuvo que asumir su derrota y dividirse entre la empatía y la congratulación,

¹⁴ Cristina GÓMEZ, *op. cit.*, p. 157.

¹⁵ Se conoció como Guerra de los pasteles (1838/1839) a la primera intervención francesa en México, cuyo pretexto fue el reclamo de un pastelero francés por los daños provocados por las tropas del presidente Antonio López de Santa Anna a su restaurante.

¹⁶ En el prólogo de Clementina Díaz al *Cerro de las Campanas*, la especialista en la obra de Mateos menciona los principales órganos de periodismo liberal que lucharon mediante el discurso y la ironía contra la intervención, cuyos autores fueron perseguidos. Las letrillas satíricas, parte de estas publicaciones, también tuvieron un rol fundamental en el combate literario liberal.

que podemos encontrar en autores como Gustave Aimard, en la comprensión lastimera de los relatos de Lucien Biart y en el rechazo o la descalificación de autores como V. H. Martin o Fernand Hue. Inclusive, algunos poetas franceses de la época como Charles P. Richard, Ferdinand Dugué y Gustave Dupin en sus composiciones lanzaron crueles invectivas en contra de Juárez, por el controvertido fusilamiento de Maximiliano. La descalificación, la deslegitimación y el rechazo hacia la política liberal y la sociedad mexicana que podemos encontrar en los discursos de las novelas francesas de contexto intervencionista, para emplear el razonamiento del investigador Daniel-Henry Pageaux en su estudio sobre el exotismo, también fueron formas de auto afirmación o de cartarsis: « Écrire sur l'autre peut aussi servir les défoulements ou les compensations à l'échelle collective, l'image de l'étranger est un mode de connaissance indirect symbolique grâce à quoi se définit, se pose ou s'affirme un individu ou une collectivité ».¹⁷

Los liberales mexicanos, por su parte, gracias a este triunfo que significó para ellos un desplazamiento hacia la civilización y la legitimidad, se atrevieron a soñarse, definirse y reflejarse a través del otro, del francés ilustrado. La literatura fue el medio que estos eligieron para la difusión de la reconstrucción nacional y para hacer ver al mundo civilizado que a partir de ese momento cualquier invasión a la soberanía nacional mexicana era motivo sobrado de escarmiento. De esta manera, Manuel Altamirano, uno de los principales guías del movimiento liberal y de la regeneración de México, una vez promulgado el triunfo de las armas mexicanas sobre las extranjeras, también consideró pertinente pronunciar el triunfo de la literatura nacional:

Podría hacerse una biblioteca con las publicaciones extranjeras que sobre nuestra patria aparecen cada día. Pero estos tesoros a nadie deben enriquecer más que a los historiadores mexicanos. El extranjero charlatán desnaturaliza los sucesos del pueblo azteca en ridículas leyendas, que se leen, sin embargo, con avidez en Europa.¹⁸

Por ello, como observaremos a través del estudio de los escritores liberales, la expropiación y la reapropiación de los temas y motivos nacionales, según su juicio tratados desde una mirada exotista y falsaria, fue una tarea urgente en la construcción de su proyecto cultural nacionalista e identitario. En cuanto a los escritores e intelectuales conservadores, quienes también en su momento, como los liberales, consagraron su pluma a la propaganda y

¹⁷ Ver Daniel-Henry PAGEAUX, « Recherche sur l'imagologie, de l'histoire culturelle à la poétique » en *Revista de Filología Francesa*, n° 8, 1995, p. 135.

¹⁸ Manuel ALTAMIRANO, *La Literatura Nacional*, Porrúa, México, 1949, p. 10.

la exaltación de la intervención francesa,¹⁹ dos alternativas fueron propuestas para ellos: la reinsertión o el olvido:

Los poetas nutridos con las ideas monárquicas o conservadoras, han sido pocos y de éstos algunos merecen un lugar distinguido en la literatura; pero, como generalmente no han cantado a la patria, ni a la libertad, y han preferido consagrar su lira, ora a ensalzar las bellezas de la religión católica, ora a cantar las glorias de los invasores franceses que venían en 1863, pretendiendo aniquilar la soberanía de la república, ora, por último, a celebrar la llegada del archiduque Maximiliano, y adormecerlo en el camino que debía conducirle fatalmente al cadalso, como quiera que en nuestra humilde inteligencia no creemos que cantar la piratería y el virreinato francés haya sido cantar a la patria que jamás pudo estar representada sino por sus héroes republicanos, parece que tenemos el derecho de no considerar a los susodichos poetas en el número de los poetas patrióticos, y por tanto, nos permitimos no hablar de ellos.²⁰

Es de esta manera como el intelectual liberal proclama a través de sus *Revistas Literarias*,²¹ instrumento de difusión de la literatura, la cultura y las ideas de los liberales, las nuevas reglas del juego. Esto, haciendo una especie de tabula rasa del pasado literario mexicano no conforme con el discurso liberal. Sin embargo, también es digno de resaltar el esfuerzo conciliatorio que Altamirano realiza a través de la fundación de la revista *El renacimiento*, en conjunto con Gonzalo A. Esteva, que vio la luz en 1868, un año después del fin de la intervención. Como su nombre lo indica, este líder de opinión liberal en su revista tendió también la mano a los escritores conservadores, para unirse en un esfuerzo de replanteamiento y reconstrucción del paradigma literario en México, esto, a través de un impulso humanista nacionalista.

Lo repetimos: el movimiento literario es visible. Hace algunos meses todavía, la prensa no publicaba sino escritos políticos u obras literarias extranjeras. Hoy se están publicando a un tiempo varias novelas, poesías, folletines de literatura, artículos de costumbres y estudios históricos, todo obra de jóvenes mexicanos, impulsados por el entusiasmo que cunde más cada día. El público, cansado de las áridas discusiones de la política, recibe con placer estas publicaciones, las lee con avidez, las aplaude,

¹⁹ Entre estos se puede mencionar a José María Roa Bárcena y a los poetas imperialistas José Joaquín Torrente y Roiz Luis G. Pastor, los cuales elogiaron a Maximiliano en sus poemas.

²⁰ *Ibid.*, p. 274.

²¹ *Revistas literarias de México* fue el nombre de un compendio de artículos realizado por Manuel Altamirano entre 1861 y 1868, con el fin de aportar reflexiones sobre una literatura nacional mexicana y dar a conocer a autores mexicanos, además de promover a otros autores de diversas latitudes.

y todo nos hace creer que, dentro de poco, podrá la protección pública venir en auxilio de la literatura y recompensar los afanes de los literatos, no siendo ya este trabajo estéril y sin esperanza.²²

Como puede observarse a través de esta cita, la literatura y sobre todo la novela-folletín, exitosa importación de Francia, fueron para los intelectuales liberales los medios idóneos para educar al pueblo lector a través del placer de la lectura. Este triunfo de las letras liberales también significó para Altamirano, en pleno apogeo de la influencia romántica, el triunfo del hombre de letras y sobre todo la pauta para el auge de una especie de novela-manual, manifiesto de la ideología y la sensibilidad liberal.

1.1.2. La novela-folletín como vehículo de masificación literaria

El siglo XIXe marca el apogeo de la globalización de la prensa como vehículo de difusión de sucesos, imágenes, historia, cultura, moda, viajes, literatura y arte en general²³. A pesar de que la lectura y la alfabetización continúan siendo restringidos en Francia y más aún en México y que la transmisión de conocimientos se da sobre todo entre los círculos ilustrados,²⁴ las publicaciones periodísticas permitieron la propagación de sucesos y novedades entre los países. Los intercambios e influencias entre la literatura y la prensa del viejo y del nuevo mundo son muestra de ello. La novela, género que formó parte fundamental de la masificación de la literatura, encontró en una población ávida de información, descubrimientos y fantasía una manera poco costosa de intensificar sus alcances.

Los relatos que tienen como contexto la intervención francesa en nuestro corpus de esta época, fueron primeramente publicados en formato de *novela-folletín*. El *folletín* es definido como un subgénero de la novela, una forma especial de la novela según Emilio Carrilla, surgido

²² Manuel ALTAMIRANO, *op. cit.*, p. 8.

²³ Para saber más acerca de la repercusión de la novela-folletín europea en México, ver Marie Ève THÉRENTY « Identités nationales, politiques et médiatiques dans les feuilletons en France et au Mexique au XIXe siècle » en SUAREZ, *op. cit.*, p. 150.

²⁴ En la época, eran frecuente las tertulias literarias en los círculos ilustrados de México. En revistas como el *Renacimiento* y las *Revistas literarias*, se da testimonio de estas reuniones y del seguimiento que dieron estos intelectuales a la literatura y las artes provenientes de Europa.

en Francia, estrechamente relacionado con la prensa, su primer vehículo de transmisión.²⁵ Como características propias tiene el estar publicado por episodios o entregas y el propósito de mantener el interés del público mediante « una adecuada suspensión de la intriga ». ²⁶ La división en capítulos, ilustraciones ocasionales y el desarrollo de diversas tramas que involucran a una cantidad considerable de personajes también son otros elementos que la caracterizan. Debido a su gran éxito durante el siglo XIXe, el folletín adquiere su independencia y se edita en cuadernillos independientes e incluso en libros. Sin embargo, esta novela por entregas es comúnmente considerada por la crítica actual como un subgénero de limitado valor o baja literatura. No obstante, como lo explica Emilio Carrilla, existe una diferenciación dentro del mismo folletín, con lo cual no todas las publicaciones que responden a su estructura carecen forzosamente de consideración literaria: « Conviene, sin embargo, distinguir entre la obra literaria publicada en forma de folletín y el folletín propiamente dicho. El folletín típico se fue perfilando a lo largo del siglo hasta adquirir la estructura definida que se le reconoce ». ²⁷ De esta manera, resulta menos complejo explicar el caso particular de novelas como *Clemencia* que, aunque posee las características estructurales del género, goza de consideración y de una reputación especial entre la crítica mexicana. Esto a diferencia de *Calvario y Tabor* o *El Cerro de las Campanas*, ambas con menor consideración que la de Altamirano. La evolución del folletín francés fue similar. Lugar de origen del subgénero, estas novelas por entrega fueron plataforma para autores que alcanzarían gran fama y renombre y por lo subsiguiente, trascenderían como clásicos de la literatura universal como Honoré de Balzac, Victor Hugo y Alexandre Dumas. Esto, gracias al favor y la adhesión del público, que siguió sus relatos con fervor y constancia. En cuanto a las novelas francesas de viajes y aventuras de tendencia exotista, otra rama del folletín también de notable difusión y aceptación en la época, éstas en su conjunto fueron en lo posterior despojadas de su valor literario y relegadas al olvido. ²⁸ En el caso de los relatos de Lucien Biart y Gustave Aimard, entre otros pertenecientes a esta categoría, aunque detentan características que los adhieren al folletín, estos fueron publicados directamente forma de libro. Una de las razones de esta tendencia puede ser el prestigio y la difusión de estos autores en su época, garantía de éxito seguro. ²⁹ Carrilla tiene una explicación para este fenómeno: « Muchos verdaderos folletines fueron publicados en forma de libro, sin

²⁵ Emilio CARRILLA, *El romanticismo en la América Hispánica*, Gredos, Madrid, 1975.

²⁶ *Ibid.*, p. 129.

²⁷ *Ibid.*, p. 127.

²⁸ Ver Mark WOLF, « Western Novels as Children's Literature in Nineteenth-Century France », en *Mosaic*, n° 2, 2001.

²⁹ Encontramos en estos folletines decimonónicos un antecedente de las revistillas de aventuras vaqueras y sentimentales que aun circulan en nuestros días, notablemente en México.

que escaparan por eso, a su contextura y limitado valor. En fin, eran de imaginar tales entrecruzamientos en la época ».³⁰ En contraste, los relatos mexicanos de Altamirano, Mateos y Riva Palacio, fueron en México publicados primeramente en revistas y por entregas.³¹

La gran variedad de temas abordados por los autores, la heterogeneidad de estilos y recursos y el libre discurrir de discursos e ideologías, dificultan a la crítica la clasificación de las novelas del siglo XIXe. Si bien no se puede negar el predominio de tendencias románticas en las novelas francesas y mexicanas de este periodo, éstas se caracterizan también por poseer elementos de lo que se conoció como la novela social, política, sentimental y costumbrista, principalmente. Como parte de una caracterización que de acuerdo con Carrilla se relaciona con este paratexto sentimentalista, existe la tendencia de gran parte de los títulos de estos relatos a corresponder a nombres propios femeninos y masculinos –también por estar dirigidos principal e intencionalmente al público femenino–. Inclinación procedente de Europa, gracias a la difusión de novelas como *Paul y Virginie* (1788), *Atala* (1801) y *Graziella* (1852), entre otras.³² De esta manera, títulos como *Clemencia*, *Doña Flor* y *Benito Vázquez* son ejemplos de la marcada tendencia de nuestros relatos al sentimentalismo, al patetismo y al juego de pasiones, rasgos considerados como el sello distintivo de este tipo de novelas. Cabe destacar que en éstas, aunque el título corresponde al nombre propio de un personaje de la trama, este personaje no tendrá forzosamente, por diversas razones, el protagonismo de la historia.

En estos relatos de carácter sentimental, a diversas situaciones de amor, pasión, odio, seducción, abandono, reclusión, enfermedad, sacrificio y muerte, por mencionar algunos de sus tópicos, se añade la crítica social. Circunstancias que son pintorescamente enmarcadas por cuadros costumbristas o « una sucesión de escenas populares, de acentuado color local, a las cuales estaba íntimamente ligada la trama de la obra ».³³ Serie de conflictos que en ocasiones tienen un desenlace sencillo y feliz: triunfos y ascensos sociales, matrimonios, fama y fortuna y en ocasiones llegan a ser más complejos, patéticos y desgraciados. Como considera Carrilla, a la mayoría de este tipo de relatos decimonónicos de folletín se les puede reprochar su sensiblería, su falta de realismo y de profundidad psicológica, además de sus fórmulas repetitivas y recicladas. Sin embargo, como plantearemos a lo largo de este trabajo, en las obras de nuestro

³⁰ CARRILLA, *op. cit.*, p. 128.

³¹ Tanto la novela de Altamirano, como la de Riva Palacio, fueron primeramente publicadas por entregas en la revista *El renacimiento*, dirigida por el primero.

³² *Paul et Virginie* de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre es considerada precursora de la novela exotista.

³³ CARRILLA, *op. cit.*, p. 88.

corpus también podemos encontrar elementos que consideramos de interés simbólico y un discurso visionario que será retomada por las generaciones siguientes.³⁴

A estas tendencias características de la influencia romántica en nuestro corpus de literatura francesa y mexicana, podemos añadir características de lo que la crítica norteamericana considera como literatura *western*. Originada en lo que el profesor Frederick Jackson Turner en 1893 reconoció como literatura de la frontera, ésta fue propulsora de mentalidades y modos de vida particulares del oeste fronterizo americano, área de libertad y recesión. Esta reflexión, que encontramos en la obra de Stephen McVeigh,³⁵ estudioso del *western*, resulta notable porque confiere una relevancia a esta literatura, la cual, a pesar de haber gozado de gran éxito y difusión durante el siglo XIXe, fue posteriormente considerada como literatura de entretenimiento juvenil y relegada del gusto de la crítica.³⁶ De ahí la importancia de destacar esta literatura como fuente de apropiación que la literatura francesa adaptaría a sus relatos de aventuras americanas.³⁷ Con esto podemos decir que el *western*, del cual el escritor norteamericano Fenimore Cooper es considerado precursor y representante más destacado, tendría una influencia notable en nuestros escritores franceses y mexicanos. El estudio de Mark Wolf, anteriormente citado, nos muestra que la literatura de escritores de influencia cooperiana, como Gabriel Ferry³⁸ y los propios Lucien Biart y Gustave Aimard, tuvo una importante recepción en su época, fue objeto de numerosas reediciones y fue vehículo de temáticas de actualidad. Por parte de los escritores mexicanos liberales, algunos críticos mencionan la simpatía y afición que estos sintieron por los relatos de Cooper. Lo que sí podemos constatar es la influencia que este tipo de literatura tuvo tanto en nuestros autores franceses como mexicanos en la ficcionalización del México de la intervención.

Stephen McVeigh explica en su análisis de la novela *western* americana que este subgénero en sí mismo es difícil de definir, por la gran cantidad de elementos, en ocasiones contradictorios, que la conforman. A pesar de ello, podemos localizar en sus diversas manifestaciones una serie de tópicos fundamentales: un especial cuidado en la geografía y los

³⁴ Consideramos, como lo abordaremos más adelante, que la novela de Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, tiene una influencia importante de la novela de Juan Mateos.

³⁵ Stephen MCVEIGH, *The american western*, Edinburgh university press, USA, 2007, p. 2.

³⁶ Mark Wolf, en su artículo antes citado, señala pertinentemente un desgaste posterior del género y su cambio de estatuto de literatura seria a infantil. El llamado *western* spaguetti, que tuvo su impulso sobre todo en el cine estadounidense de los años 1960, retomó clichés y estereotipos provenientes de su precedente literario.

³⁷ La influencia *western* en la literatura francesa trasladó su interés exotista hacia los pobladores de las regiones agrestes de Estados Unidos a México, por ser país vecino y por los acercamientos que tuvo con Francia.

³⁸ Gabriel Ferry (1809/ 1852) fue el seudónimo de Louis de Bellemare, hijo de un rico comerciante francés. Por este motivo fue enviado a América, continente que lo fascinó y lo llevó a publicar numerosas novelas de influencia *western*, la cuales gozaron de gran éxito y difusión en su época.

cambios históricos, la aventura sentimental, el tipo del vaquero – forma de hablar, vestimenta, habilidades – y un mensaje político que privilegia valores morales e instituciones. Esto, aunado a que este tipo de publicaciones también forma parte de una literatura destinada para el consumo de masas. Nuestros autores de novela-folletín encontraron en la influencia de Cooper un dinamismo que adaptaron a sus novelas en el cual la aventura, el paisaje y los lances del combate vendrían a aligerar la carga referencial histórica y el mensaje social. Asimismo, el dinamismo del *western* ayudó a amenizar el carácter instructivo e histórico de novelas que tenían como objetivo aleccionar al lector sobre México, su geografía, flora, fauna, que el didactismo humboldtiano de otra época y las largas descripciones scottianas no hubieran podido transmitir con tanto éxito en un momento en el que el lector deseaba tener noticias ágiles y frescas del extranjero. La estructura del desplazamiento geográfico del periplo *western* se acomodó con facilidad a los objetivos aleccionadores de nuestros autores y, por consiguiente, de la mano de valientes soldados, temerarios guerrilleros y forajidos, el lector pudo recorrer libremente las diferentes regiones de la tierra caliente y la tierra templada mexicana.³⁹ Esto, además de poder presenciar sucesos históricos, sorprendentes descubrimientos y apasionantes combates, mediante una serie de temáticas, polaridades espaciales y caracterizaciones particulares: zonas tropicales pródigas de flora y fauna exuberante, como la serie de personajes que vamos a encontrar: generales, capitanes, coroneles, guerrilleros, ladrones de caminos, espías, caza-fortunas, indios traidores, vaqueros avezados, rancheros opulentos.

Los elementos del *western*, con su exaltación implícita de la vida guerrera y soldadesca, habrían de vehicular la moda del *cow-boy*: el hombre temerario, libre y agreste, gran estratega, hábil con las armas y conocedor de la naturaleza y sus vicisitudes. De esta manera, el dandy, el Don Juan y el romántico atormentado fueron adaptados a las nuevas circunstancias, modas y costumbres del México hostil y agreste:⁴⁰

Ces cinq guerilleros se nommaient ou du moins se faisaient nommer el Pinto, el Rabioso, el Nino, el Rastreador et el Muchacho ; tous noms significatifs ; ces cinq hommes étaient la terreur des terres chaudes [...] et portaient des costumes d'une incroyable richesse et du meilleur goût [...] c'était le pittoresque costume andalou coquettement modifié [...] Leur cou se détachait sur le col rabattu d'une chemise de flanelle rouge brodée en soie blanche, ou gris-perle brodée en soie rouge, ou encore

³⁹ Estos tópicos, que responden a la terminología acuñada por Humboldt, serán utilizados para localizar geográfica y climáticamente el relato. Según Dugast la preferencia de los autores europeos exotistas por la tierra caliente corresponde justamente a un imaginario exótico tropical.

⁴⁰ Con la exaltación de estos personajes, los autores hicieron implícitamente la exaltación del soldado y de la vida en el combate.

blanche brodée en soie bleue ; la veste, le gilet et le pantalon de velours bleu étaient soutachés de broderies d'argent, et la botonadura, c'est-à-dire la garniture du pantalon, composée de cent-vingt boutons, représentait une série de petites têtes de jaguar, de puma, de loup, selon la fantaisie du propriétaire[...] Leurs larges sombreros tout galonnés d'or étaient négligemment jetés sur leurs magnifiques zarapés posés au hasard sur le dos des chaises.⁴¹

Como lo encontramos en *Doña Flor* y en *Benito Vázquez*, el cowboy criollo y mestizo, es decir el rancharo mexicano, vendría a remplazar al *pioneer* y al *coureur de bois* americano: temerario, experto en el manejo del *lasso* (sic), implacable con el enemigo y galante con la mujer, jugador, bebedor, fumador de puro; este es ganador en lances, alza su botella cuando gana y muerde su bigote cuando pierde :

Beau, noble, généreux, don Fernando Ramirez était adoré de ses compatriotes. Bien qu'il ne se fût jamais occupé de politique, son ascendant sur les ranchéros, sur les gens de cheval, comme on les désigne au Mexique, pouvait le rendre redoutable à un moment donné. Il avait le front haut, les yeux noirs et le teint mat des créoles. On se sentait attiré vers lui par une sympathie inexplicable. En dépit de sa moustache retroussée qui donnait à sa bouche une expression dédaigneuse, et de la souplesse de ses mouvements qui révélaient la force, il y avait quelque chose de féminin dans ce beau cavalier aux mains fines et aux manières courtoises. Sa vie, jusqu'alors, avait été des plus orageuses. Il était l'homme des rendez-vous nocturnes, des sérénades, des balcons escaladés, le cauchemardes jaloux, l'idéal des jeunes femmes et des jeunes filles. Habile à tous les exercices du corps, brave, loyal, spirituel, Fernando, pour les viveurs de son âge, était un modèle en même temps qu'un sujet d'envie. Aux yeux des ranchéros, dont il affectait de porter le gracieux costume, il passait pour l'écuyer qui, à vingt lieues à la ronde, savait le mieux dompter un cheval ou un taureau.⁴²

En la caracterización del personaje *western*, nuestros escritores mexicanos también encontraron la manera de exaltar al soldado liberal mexicano e identificar al lector con esta figura heroica: hombres valientes, honrados y leales, que se aventuran en osados lances y periplos para conquistar el amor y la admiración de las mujeres y servir a su patria. Tipificaciones que encontraremos, tanto en los relatos liberales que nos conciernen, como parte de una tendencia a la auto-exaltación y de otros relatos de la novela romántica de la época que

⁴¹ Gustave AIMARD, *op. cit.*, p. 25. Esta caracterización del rancharo mexicano será retomado por Fernando del Paso en su novela, como parte de la iconografía del personaje histórico Dubois de Saligny.

⁴² Lucien BIART, *Benito Vázquez, étude de mœurs mexicaines*, J. Hetzel, Paris, 1869, p. 54.

tienen a *el Zarco* (1901), también de Altamirano y a *los Bandidos del río frío* (1889) de Manuel Payno como ejemplo más representativos:

El capitán Martínez era el tipo determinado del guerrillero, su traje muy sencillo, un sombrero alemán con galones y toquillas de plata, chaqueta de paño con alamares, calzonera negra con botonadura de concha, botas de cuero de venado, su revolver puesto a la cintura donde se ceñía su canana. Montaba un caballo negro como la noche, le decía el azabache. Los arneses eran de un gusto exquisito. Pendiente de una correa y puesta entre los arcones de la silla, estaba la espada de un temple magnífico. Una reata en los tientos y, debajo y por ambos lados del vaquerillo, dos pistolas dragonas. El capitán Pablo Martínez, que así se llama nuestro héroe, tiene, como ya sabrá el lector, un modo de reírse estrepitoso, acciona como quien riñe, franco, consecuente y buen amigo, más bien está en los peligros que en los días de frascas y parrandas.⁴³

En resumidas cuentas, a esta serie de héroes los unía una especie de simpatía e identificación por parte de sus autores que, como ya mencionamos, también fueron soldados o vivieron una diversidad de aventuras en un México en plena ebullición. Lucien Biart reivindica así su propia experiencia: « J'ai vécu de la vie de l'indien, de celle du vaquero, et, j'ose le dire, les savanes et les forêts vierges n'ont plus guère de secrets pour moi »⁴⁴. Esto también fue un elemento clave en el éxito de este tipo de relatos, en una época en la que aún existía una gran fascinación hacia los modos de vida diferentes y los viajes de aventuras en espacios lejanos y limitados por las telecomunicaciones.

⁴³ Juan MATEOS, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁴ Lucien BIART, *La terre chaude : scènes de mœurs mexicaines*, G. Charpentier, Paris, 1879, p. III.

Capítulo 2

Los prejuicios exotistas y el conflicto identitario en la caracterización del personaje mexicano

1.2.2 *Benito Vázquez*: El mestizaje como tópico de lo marginal en la literatura francesa exotista

Como consecuencia de más de tres siglos de colonización española, en el siglo XIXe la sociedad mexicana, pese a su independencia de Europa, aún continuaba cargando con la herencia de una organización social *pigmentocratzada*,⁴⁵ es decir, fundada sobre « le maintien de la race blanche numériquement inférieure, en haut de la pyramide sociale».⁴⁶ Como afirman los estudiosos de este periodo, la emancipación de España no atrajo automáticamente consigo la desaparición de la mentalidad colonial en las estructuras político-sociales de México. Sin embargo, este siglo, con sus múltiples conflictos armados, -guerra civil entre realistas y republicanos, primera intervención francesa, intervención estadounidense- también representaría el advenimiento de una clase política, intelectual y militar en la que mestizos e indios ya pueden ascender en la escala social y alcanzar los privilegios antes reservados a

⁴⁵ «Pigmentocrática» es el término que Dugast utiliza para hacer referencia a la división social y racial basada en el color de piel, según la cual que la raza europea « criolla » tiene la supremacía sobre nativos y mestizos.

⁴⁶ Guy-Alain DUGAST, *op. cit.*, p. 228.

peninsulares y criollos.⁴⁷ Por ello, no podemos decir que son fortuitos los maravillados términos con los que el narrador omnisciente de *Doña Flor* se refiere a la organización social mexicana:

Cela prouvait seulement que le colonel ne connaissait pas les Mexicains et surtout l'organisation étrange et presque fantastique de la société mexicaine. Dans ce pays singulier où tout se fait au rebours du bon sens, les choses les plus extraordinaires sont les seules logiques; le lépero d'aujourd'hui peut être demain un grand personnage; les rangs et les distinctions de castes n'existent pas; l'intelligence, l'audace et le savoir-faire peuvent conduire à tout avec une rapidité vertigineuse[...]⁴⁸

Literariamente hablando, podemos decir que, tanto en esta narrativa francesa como en la mexicana, los personajes criollos de clase alta continúan llevando los roles protagónicos, pero ahora alternan con personajes mestizos e indios, lo cual no deja de tener implicaciones problemáticas. Antes de hacer referencia a estos estratos raciales, resulta pertinente cotejar algunas de sus definiciones. Para definir a los criollos, *créoles* en francés, podemos encontrar en el diccionario de Littré del siglo XVIII estos términos: «*créole*: homme blanc ou femme blanche, originaire des colonies », ⁴⁹ término así comprendido por nuestros escritores.⁵⁰ Los autores franceses, aún adheridos a un sistema estricto de castas, estratifican a sus personajes en la clasificación siguiente: *créole, métis, indien, mulâtre*. De esta manera, la voz narrativa, en diversas ocasiones, se servirá de estos genéricos para hacer alusión a las distintas castas, lo cual hace que tengan una repercusión en la posición del personaje en el relato. En cambio, en los relatos de nuestros autores liberales mexicanos, tales denominaciones se encuentran diferenciadas o ausentes, aunque no se puede negar que el personaje criollo continuará gozando de una posición privilegiada, aunada a una alta consideración social. En las novelas de Altamirano, Riva Palacio y Mateos, las estratificaciones raciales de los personajes obedecerán a un discurso intencionalmente unificador, aunque matizado y en ocasiones no bastante claro. De manera general, podemos decir, por lo pronto, que los autores mexicanos clasifican racialmente a sus personajes en: « español » o « mexicano », resultando confuso para el lector

⁴⁷ El sistema español de castas dividía socialmente a la población de acuerdo con esta terminología: a) peninsular = español, b) criollo = español nacido en América, c) mestizo = resultado de la mezcla entre criollo y aborigen, d) indio = aborigen u originario de América, e) mulato = mezcla de español con africano, por mencionar las principales.

⁴⁸ Gustave AIMARD, *op. cit.*, p. 233.

⁴⁹ Roger TOUMSON, *Mythologie du métissage*, Presses universitaires de France, París, p. 120.

⁵⁰ No hay que confundir esta acepción de criollo, con la utilizada por los colonos franceses en las Antillas: *créole* = cruce de blanco con negro.

saber a qué se refieren y cuáles son las implicaciones de estos términos, como lo vamos a desarrollar más adelante.

Como lo observamos con la evolución de la literatura y de sus protagonistas, el siglo XIXe marca la aparición del héroe sombrío y marginal, no siempre conforme con las leyes del común de la sociedad.⁵¹ Esto también jugará un rol representativo en nuestros relatos, en los cuales, al personaje de heroísmo luminoso se empareja la figura del inconforme, del maldito y del proscrito. Sin embargo, como producto de una literatura contextualizada en una sociedad *pigmentocráticamente* dividida, el heroísmo del personaje también estará condicionado a su estrato social y racial. Como ejemplo particular de la problemática racial del héroe de influencia romántica, tenemos a los protagonistas de *Benito Vázquez* (1869) de Lucien Biart. El hilo conductor de esta novela exotista y sentimental es la búsqueda de venganza de Benito Vazquez contra los soldados que lo despojaron de sus bienes y casi lo asesinan y también contra Fernando Ramírez, amante de su esposa Antonia, quien considerándolo muerto busca consuelo en esta relación prohibida. Esto, enmarcado por el México de la guerra de reforma, en el cual las hostilidades del clima, de la naturaleza y de la gente, harán imposible todo intento de revolución y renovación.

Por consiguiente, en este relato el héroe criollo física y socialmente superior Fernando Ramírez se contrapone el mestizo Benito Vázquez, homónimo al título de la obra. Ramírez, dado su origen y su buena constitución, parece pertenecer aún a la categoría clásica del héroe teorizada por Baltasar Gracián,⁵² caballero de posición social privilegiada, noble, triunfador, de gusto exquisito:

Fernando avait le front haut, les yeux noirs et le teint mat des créoles. On se sentait attiré vers lui par une sympathie inexplicable[...] Aux jeux des rancheros dont il affectait de porter le gracieux costume, il passait pour l'écuyer qui à vingt lieues à la ronde, savait le mieux dompter un cheval ou un taureau.⁵³

Sin embargo, Fernando, personaje próximo al Don Juan hoffmaniano,⁵⁴ está marcado por una inclinación a los vicios y a la carne: « Des orgies ou des amours souvent indignes de lui »,⁵⁵ manifestación de un « malestar » interior que le impide estar en armonía consigo mismo

⁵¹ Ver Georges ZARAGOZA, *Héroïsme et marginalité*, Éd. du temps, Nantes, 2002.

⁵² En la misma obra.

⁵³ Lucien BIART, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁴ Zaragoza comenta la representación del Don Juan romántico que hace E. T. A Hoffman en su *Don Juan*, en el que la inconformidad del seductor con el amor está relacionada con un malestar existencial preconizado por el romanticismo.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 54.

y con la buena sociedad. A esta contrariedad se suma su enamoramiento hacia la bella Andrea Velazco, rica criolla de belleza europea clásica, caracterizada por su «chevelure blonde aux reflets d'or brun » y « grands yeux à l'iris azuré », hija del gobernador de Puebla. Sus amores parecen convencionalmente predestinados a la felicidad, de no ser, aparte de la mala vida de Fernando, por otro impedimento: Antonia Vázquez: « la mestiza ». Figura femenina antagónica, como Benito, « el mestizo » su paralelo masculino. Estos personajes también serán predestinados y condenados por este origen mestizo.

Como parte de este tipo de personajes marginales que el romanticismo puso en perspectiva, tenemos las figuras del *mestizo* y el *mulato*, ya presentes en relatos como *Georges* (1845) de Alexandre Dumas, que ya toca cuestiones raciales. Por otra parte, remitiéndonos a la denotación europea del término mestizo: « métis », encontraremos, como lo hace Roger Toumson en su estudio teórico sobre el mestizaje, una serie de denotaciones negativas:

Provenant du bas-latin *misticium* variante de *mixticium*, dérivé de *mistus* ou *mixtus*, participe passé de *miscere* (*mêler*, *mélanger*) le terme « metiz » apparaît en français au XIII^e siècle. En ancien provençal cette forme « mestiz » est utilisé dès la première moitié du XII^e siècle pour signifier « de basse extraction, de sang mêlé, mauvais, vil ».⁵⁶

Consideramos como Toumson, que esta serie de atributos: *mauvais*, *vil*, « qui est fait moitié d'une chose, moitié d'une autre », así como otros juicios de valor registrados en las bitácoras de viajeros y aventureros, tales como: « race abâtardie », « mélange hasardeux et impuissant »⁵⁷ contribuyeron a la continuidad de la estigmatización del mestizo. Esto repercutió, como lo podemos constatar, en este tipo de personajes en los cuales, la literatura francesa americanista del siglo XIXe continúa poniendo de manifiesto estos a priori. Benito, mestizo mexicano « issu d'une indienne et d'un espagnol »⁵⁸ debido a su condición racial está desde su origen en desventaja respecto a Fernando, del cual, en una especie de espejo deformante, es sombra y mala conciencia. Por ello, gozando en realidad de un protagonismo efímero y aparente, Benito sufrirá a lo largo del relato una pérdida constante de valores y de humanidad y así de supuesto protagonista, « el mestizo » pasará a antagonista y villano.

⁵⁶ Roger TOUMSON, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁷ En numerosas bitácoras de viajeros, registradas por Dugast en la obra citada, encontramos categorizado al mestizo con una fuerte carga negativa.

⁵⁸ BIART, *op. cit.*, p. 2.

Ceñidos a prejuicios restantes del sistema colonial de castas, estos relatos de la segunda mitad del siglo XIXe continúan plasmando en su literatura antagonismos que responden sobre todo a condiciones sociales, raciales y, en este caso, a pertenencias nacionales. De este modo, en Biart, junto con la oposición entre criollos –puros– y mestizos –mezclados–, encontraremos también la oposición entre europeos y mexicanos. Los « indios » y « mulatos », últimos estratos de la escala racial y social, actúan como una especie de comodines que obrarán según el interés o la fuerza. Así provocan la piedad del personaje criollo de Biart: « [Fernando] ne pouvait se défendre d'une profonde pitié pour ces pauvres Indiens ravis à leur famille par la violence, et qui, étrangers à toute idée politique, ne souhaitaient que de vivre en paix ». ⁵⁹ De este modo, podemos hablar en esta literatura de un juego de dobles o contrastes, producto de tendencias maniqueas fundadas en prejuicios raciales, en la que a la belleza pura y a la bondad del criollo se opondrá la fealdad de la mezcla y el vicio mestizo. Tomando en cuenta estos encasillamientos, podemos encontrar que, tanto los autores franceses como los mexicanos componen sus relatos siguiendo una estructura contrastiva conforme con un paradigma racial. De este modo, las estructuras de estas novelas-folletín se pueden resumir, en la mayoría de los casos, en el enfrentamiento de dos contrapartes: los personajes buenos/ positivos y los personajes malos/ negativos. En cuanto a su caracterización, estos personajes están racialmente tipificados en personajes rubios -de belleza europea- y personajes nativos, de piel morena y con rasgos mestizos e indios. Como lo vamos a exponer a continuación, observaremos que estas caracterizaciones tendrán una relación directa con el papel que les tocará desempeñar a estos personajes en los relatos.

Personaje *dañado*, condenado por su pertenencia racial y contraparte de Fernando Ramírez, tenemos al mestizo Benito Vázquez quien, a pesar de contar con ciertos rasgos de carácter que juegan a su favor, responde sobre todo a una naturaleza grosera « d'une touchante simplicité » y primitiva « d'une "rudesse native », aparte de poseer « un alma inculta inclinada a las malas pasiones ». Dada la composición de estas novelas-folletín, los personajes están más o menos presentes o ausentes a lo largo del relato, personajes sin mayor complejidad psicológica, variables e incluso contradictorios. En cuanto a sus motivaciones, tenemos por ejemplo, la venganza, que será una especie de leitmotiv de los personajes mestizos, tanto en *Benito Vázquez*, como en relatos como *Les Bouchers Bleus* (1895) de Ferdinand Hue, en el cual, el deseo de venganza es el móvil de la antagonista Blanca Quezada, también tipificada como « la

⁵⁹ *Ibid*, p. 155.

mestiza ».⁶⁰ De este modo, la motivación de los mestizos Benito y Antonia Vázquez será vengarse de los criollos Fernando Ramírez y Andrea Velasco, el primero, por el adulterio de su esposa Antonia con Fernando y la segunda por el amor de éste por Andrea Velasco y la imposibilidad de ser correspondida por el criollo.

Digno de atención y detenimiento es el rol de la mujer mestiza en la literatura francesa exotista como la personificación de una sensualidad desbordada, proclive al adulterio y a las bajas pasiones. En la relación clandestina de Antonia con Fernando, podemos encontrar como mensaje implícito el carácter pernicioso del mestizaje, defecto del México post-colonial, lo cual evidencia códigos e ideologías heredadas de la colonia. A lo largo de *Benito Vázquez*, podemos encontrar también el recurrente contraste de los atributos salvajes de la mestiza en comparación con la temperancia de la mujer criolla:

Les métisses, moins richement vêtues, mais souvent non moins belles que leurs compatriotes [les créoles], montraient des fleurs en guise de diamants, et leurs lèvres sensuelles, leurs yeux mutins, la pétulance de leurs allures, formaient un contraste avec le maintien réservé des señoras.⁶¹

La caracterización misma de la mestiza -su constitución física, sus acciones, su temperamento- bajo el contexto de un clima intempestivo y una naturaleza exuberante y lujuriantes, son elementos que en el relato de Biart, también juegan en su contra. Esto, según los paradigmas de la sociedad europea decimonónica, en los que la mujer debe obedecer a estrictos códigos de pudor y comportamiento: « Antonia Vasquez avait vingt ans, grande, bien faite, l'œil largement fendu, la bouche charnue et souriante; c'était une de ces natures provocantes, fougueuses, épanouies qui prennent les sens plutôt que le cœur ».⁶² Además de Antonia, otro ejemplo de la sexualidad incontenida y desbordada de la mestiza en Biart, quien no escatima sus recursos narrativos en imágenes de marcada osadía sensual, son las Adelitas, compañeras de los soldados, esposas amantes y mujeres de diversión y libertinaje: « Quelques-uns des guerrilleros avaient amené leurs maîtresses, belles métisses mistèques aux grands yeux noirs, à la gorge magnifique, aux formes élancées. Elles campaient en commun près de la véranda[...] Le soir elles organisaient des fandangos ».⁶³ Mujeres de acción, dedicadas a la guerra, a la vida errante y al placer –ocupaciones masculinas– la función de las adelitas en estos relatos será de

⁶⁰ Podemos encontrar similitudes entre El personaje de Blanca Quezada, protagonista del folletín de Hue con Benito Vázquez, quienes a lo largo de la trama buscarán venganza contra los imperialistas.

⁶¹ *Ibid.*, p. 46.

⁶² *Ibid.*, p. 49.

⁶³ *Ibid.*, p. 261.

carácter moralizante: poner de relieve la vida extraviada de esta especie de Amazonas del trópico, en contraste con el encierro y la continencia, virtudes exaltadas en el sexo femenino.⁶⁴

Personajes *dañados* desde su origen, dotados de una fuerte carga negativa y predestinados al fracaso, Antonia y Benito Vázquez sufrirán un proceso degenerativo, en el cual la animalidad y la insania triunfarán sobre la continencia y el raciocinio: « La métisse, l'œil brillant, les narines dilatés, écoutait parler Benito[...] Les passions, dans cette âme à demi sauvage étaient trop fortes pour être contenues ».⁶⁵ Alternando entre la bestialidad y la humanidad, la bondad y la maldad, la abstinencia y el desenfreno, la civilización y la barbarie, los mestizos de Biart están concebidos bajo una visión que preconiza el fracaso del mestizaje, motivo de degeneración y monstruosidad: «En ce moment, par un jeu bizarre de la lumière du foyer, les prunelles du métis flamboyaient comme celles des animaux carnassiers qui rodent la nuit autour des bivouacs. Ce phénomène donnait à son visage une expression si étrange et si satanique».⁶⁶ El personaje mestizo, personificación del mal en Biart, no logra superar su constitución y su entorno y es víctima de sus vicios naturales y su falta de discernimiento: Antonia asesina involuntariamente al hijo que tuvo con Fernando, producto infortunado de la mezcla y Benito, quien no logra asesinar a Fernando y deshonorar a Andrea, queda condenado a lidiar con una Antonia loca y vegetal. Con esto, obedeciendo al afán preceptivo y prescriptivo de la época y en un contexto post-intervencionista, Biart contribuye a reforzar en las caracterizaciones de su obra un discurso que liga, tanto en la forma como en el fondo, al nuevo mundo con la imposibilidad de la civilización.

⁶⁴ Enseguida vamos a abordar la representación carnavalesca de las Adelitas, soldaderas mexicanas de Biart.

⁶⁵ Lucien BIART, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 214.

1.2.3. *Clemencia* de Manuel Altamirano. El espíritu de las luces en el romanticismo mexicano: entre ironía y apariencias

La guerra de intervención francesa y la nueva tentativa de Europa de imponerse en México, con base en una pretendida supremacía racial y cultural, impulsó a los escritores mexicanos liberales a plantear el tema de la discriminación social, aún existente en este país como consecuencia de la colonia. Manuel Altamirano, prominente difusor de la cultura europea en sus revistas y numerosos ensayos y miembro activo de salones y tertulias literarias, en su novela *Clemencia* (1869), además de plasmar sus teorías de reconstrucción nacional y literaria⁶⁷, muestra la intención de tratar el tema del racismo, aún de actualidad en su tiempo. *Clemencia* es también el nombre de la protagonista de la novela, mujer criolla de belleza morena, situación económica holgada y costumbres europeizantes. Uno de los ejes del relato, como en la novela sentimental, es un conflicto amoroso, en el cual la joven casadera deberá elegir un marido en conformidad con su posición social y las exigencias del pudor y la decencia. El otro, y el más importante, en el cual consideramos que reside la complejidad y las paradojas de la propuesta del autor, es el conflicto dual de la apariencia y de la esencia, personificadas por sus protagonistas masculinos. Siguiendo un modelo romántico, la narración de la novela es llevada a cabo por un narrador-personaje omnisciente durante una velada al calor de la lumbre. En el oficio de este narrador, el doctor L..., en cuyas intervenciones, como en la mayoría de las novelas decimonónicas encontramos implícito al autor, también encontramos legitimado el carácter humanista del científico ilustrado.

Los protagonistas masculinos de *Clemencia*, Enrique Flores y Eduardo Valle, son ejemplo de la confrontación que los escritores mexicanos buscaron establecer entre un patriotismo provincialista genuino y un extranjerismo que consideraron vicioso y superfluo, sobre todo en el marco de la guerra de intervención. Estudiosos de Manuel Altamirano como Christopher Conway y Adriana Sandoval,⁶⁸ hicieron énfasis en la compleja relación que tuvo el

⁶⁷ Los ensayos que Altamirano publicó en periódicos y revistas fueron numerosos. Ver la obra de Warner, antes mencionada.

⁶⁸ Ver Christopher CONWAY, « El aparecido azteca: Ignacio Manuel Altamirano en el necronacionalismo mexicano, 1893 » en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 62, 2005, p. 125-142 y Adriana

escritor con sus orígenes, lo cual se reflejó a lo largo de su narrativa y su múltiple ensayística. El soldado e intelectual de origen indígena guerrerense, hombre de gran acervo cultural y gran conocedor de la cultura europea, reflejó como se puede constatar en su obra, un conflicto entre su ascendencia indígena y una educación de gran influencia europea, la cual le permitió alcanzar una situación privilegiada para su época. Evidencia de este conflicto son sus personajes protagónicos masculinos, como lo podemos constatar en *Clemencia* y en otras novelas como el *Zarco*.⁶⁹ La caracterización del protagonista Fernando Valle, es, por una parte, un indicio de la relación paratextual entre el autor y su personaje, pero por la otra, la elección de una propuesta teórica: dar una lección de moral humanista y hacer una ejemplificación de lo que Altamirano consideró los valores auténticos:

De cuerpo raquítrico y endeble; moreno, pero no de ese moreno agradable de los españoles, ni de ese moreno oscuro de los mestizos, sino de ese color pálido y enfermizo que revela o una enfermedad crónica o costumbres desordenadas. Tenía los ojos pardos y regulares, nariz un poco aguileña, bigote pequeño y negro, cabellos lacios, oscuros y cortos, manos flacas y trémulas. Su boca regular, tenía a veces un pliegue que daba a su semblante un aire de altivez desdeñosa[...] Taciturno[...] Sumiso con sus superiores, aunque traicionaba su aparente humildad el pliegue altanero de sus labios[...] Económico, laborioso, reservado, frío, este joven tenía aspecto repugnante.⁷⁰

Como podemos observarlo en esta cita, la caracterización del personaje, compuesta en gran medida por atributos raciales, es en sí misma ambigua, puesto que finalmente no precisa al lector su origen racial. Este puede inferir por eliminación, ya que la tipología de su piel y sus rasgos no son los de un español ni los de un mestizo, puesto que el personaje es de origen indígena. Sin embargo, consideramos que a lo largo de la novela hay una omisión deliberada de estos orígenes, pues no se encuentra señalamiento específico de la pertenencia racial del personaje. Además, en otro momento del relato, Fernando Valle relata su infancia al doctor L..., señalando pertenecer a una familia conservadora de notable posición social y económica : « Soy hijo de una familia rica de Veracruz, vecinada hoy en México; pero el hogar paterno me negó desde niño su protección y sus goces, a causa de mis ideas y no de mi conducta ».⁷¹ Esto

SANDOVAL, « Fernando Valle: un suicida romántico, en *Clemencia* de Altamirano » en *Literatura Mexicana*, n° 18, 2007, p. 163- 176.

⁶⁹ *El Zarco* (1901) fue una célebre novela de Altamirano, cuyo nombre corresponde al apodo de uno de sus protagonistas, un célebre bandido. Cabe destacar el paralelismo de la dinámica de sus personajes con la de *Clemencia*, la cual pone de relieve las virtudes del personaje indígena.

⁷⁰ Manuel ALTAMIRANO, *Clemencia*, Porrúa, México, 1969, p. 57.

⁷¹ *Ibid.*, p. 86.

contribuye a crear un efecto desestabilizador en el lector, ya que contextualizándose en el ambiente social del México decimonónico y en la literatura, reflejo de esta sociedad, resulta complicado concebir a una familia indígena poderosa y opulenta. Por supuesto, aunque esto puede restar verosimilitud al contexto del personaje, tampoco puede ser tajantemente descartado. Por otro lado, resulta notable que los estudiosos de *Clemencia*, por lo menos en el caso de los investigadores citados en nuestra bibliografía, a pesar de dedicar una atención importante al paratexto racial de Fernando Valle, no se extienden demasiado en los detalles fortuitos o intencionales de su caracterización. Conway y Sandoval, por su parte, establecen un paralelismo entre el indígena Altamirano y su protagonista masculino puesto que, de acuerdo a elementos visuales –como las fotografías del autor–, se puede constatar una similitud física entre éste y Fernando Valle.⁷² Sin embargo, la ambigüedad y la omisión son evidentes y esto nos motiva a interrogarnos si hay o no intencionalidad en ello, cuestionamiento que intentaremos desarrollar a lo largo de este estudio, en comparación con el resto de las novelas de nuestro corpus. Continuando con el protagonista de *Clemencia*, se puede afirmar que Fernando Valle –árido y seco como el Valle en un sentido figurado– posee los atributos de un villano : « un malvado encubierto », « repugnante », « antipático », « fastidioso », « repulsivo ». Esta carga negativa, la cual será constantemente reforzada en un principio, tiene la intención de hacerlo desagradable al lector. Como contraparte al ingrato Valle, está el personaje de Enrique Flores –galante y lozano como las flores– especie de Apolo bello, luminoso y pletórico de cualidades:

Su fisonomía era tan varonil como bella; tenía grandes ojos azules, grandes bigotes rubios, era hercúleo, bien formado, y tenía fama de valiente. Tocaba el piano con habilidad y buen gusto, era elegante por instinto, todo lo que él se ponía le caía maravillosamente, de modo que era el dandy por excelencia del ejército.⁷³

Como puede observarse a lo largo de la novela, la lógica y la simplicidad evidente de las caracterizaciones y motivaciones de esta dualidad de personajes en realidad encierra motivos e intencionalidades más profundas. Se puede afirmar que uno de los méritos de la novela de Altamirano, con las limitaciones evidentes de la novela decimonónica, es la búsqueda de configurar, por una parte, un personaje en correspondencia con la situación social, antropológica e intelectual de su época. Por la otra, es digno de subrayar que Fernando Valle,

⁷² « Clemencia c'est moi » fue una frase atribuida a Altamirano que tomó como inspiración la celebre frase de Gustave Flaubert. Con ésta, se puede subrayar el paralelismo entre Valle y Altamirano, quien, como lo señala Conway, mencionó que fue discriminado con el mote de « indio feo ».

⁷³ *Ibid.*, p. 6-7.

en contraste con los personajes más planos de Juan Mateos y de Riva Palacio, puede también funcionar como una concreción. La concreción de toda la riqueza y la contradicción de una época y de un contexto determinado, la del hombre moderno e ilustrado que se divide entre la universalidad y la tradición.

Adaptación y apropiación del romanticismo europeo, Fernando Valle funciona como la representación de la singularidad del héroe marginal, aquél que en sus contradicciones y su diferencia se deslinda de lo común del género humano. Su fealdad física, también ligada a sus orígenes, hacen de este condenado un personaje doblemente marginal y lo distinguen de los protagonistas criollos, ricos y hermosos de otras novelas sentimentales como las de Mateos y Riva Palacio. De esta manera, por una parte, podemos constatar en la elección de los atributos de Valle una inclinación estética romántica que ya podemos encontrar en Víctor Hugo,⁷⁴ cuyos personajes monstruosos son reflejo del carácter excepcional de la naturaleza y por otro, del ideal humanista del hombre natural, representación de un retorno a las raíces.

[Isabel]: Mi pobre primo Fernando, la primera vez que nos hizo una visita, nos habló de la atmosfera de Jalisco, de los árboles y del lago de Chapala. Ya tú comprenderás Clemencia, que esto sería muy bueno, pero que no era oportuno ni tenía chiste. Mi primo será un observador, pero no es nada divertido ni galante; creo que nunca ha estado en sociedad, pues tartamudea y se avergüenza, y se queda callado como un campesino. Flores es diferente, ya lo has visto.⁷⁵

Observamos en la candidez y la simplicidad de Valle, la sublimación de la belleza del terruño, representado en este caso por las bellezas naturales de la provincia mexicana. Por ende, el contraste de los atributos de este personaje con las cualidades superfluas y mundanas que conforman los del cosmopolita Flores son parte de la lección de humildad, integridad y caridad cristiana implícita en esta novela liberal. Las palabras del narrador son confirmación de la supremacía de la virtud de esta tradición local, en contra de los peligros de los vicios y modas del extranjero, en este caso de Europa:

Decía yo, que el provincialismo en Guadalajara consiste en querer aparecer bien a los ojos del extraño, y por este sentimiento, que es el origen de todo patriotismo, no es raro oír encomiar en sus tertulias el valor de sus guerreros, el acierto de sus gobernantes, el talento de sus escritores y la belleza de sus mujeres. Y a fe que tienen

⁷⁴ Esto nos remite notablemente a su novela *Notre Dame de Paris* y a su poema *El sátiro*, en los cuales los protagonistas son criaturas caracterizadas por su diferencia física y por su sensibilidad.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 21.

razón... Este culto al amor ya sólo existe en algunos puntos del globo; él ha sido hasta aquí la religión del género humano, pero que desgraciadamente va sustituyéndose con la horrible idolatría del becerro de oro, que se halla extendida por toda la tierra, que gana prosélitos a cada momento, y que parece estar cobijada bajo las alas poderosas de la civilización.⁷⁶

La naturalidad y la austeridad, preconizadas como principios ejemplares de conducta, como se puede observar en Valle, por otra parte son complementadas por la educación, principio humanista del progreso. Es por ello que cultivar su jardín, célebre premisa de la filosofía francesa ilustrada, se vuelve primordial para la emancipación del personaje, en conformidad con la ideología de los intelectuales mexicanos. De este modo, la formación del protagonista de Clemencia, fundamentada en una educación rigurosa, la lectura de los clásicos y la defensa de un liberalismo republicano como manifestación de un libre albedrío, se encuentra en conformidad con la del hombre de las luces. Así lo rememora Fernando Valle:

Desde muy pequeño vine a educarme a un colegio de México, mientras que dos de mis hermanos se educaban en Europa[...] A los tres años de estudiar me encontré un amigo[...] Era un muchacho pobre pero de un talento luminoso y de un corazón de león[...] Él hablaba con los muertos, como decía Zenón, estudiaba de una manera asombrosa. Así es que el joven era un sabio, en la época en que todos son regularmente ignorantes. Pues bien, este amigo me inspiró las ideas liberales, que abracé con delirio.⁷⁷

Cabe señalar que no se puede evitar establecer una relación paratextual entre Fernando Valle y Manuel Altamirano, tanto por su constitución física como por su situación y el contexto en el que se inscribe: un instruido y valeroso comandante liberal que lucha con denuedo contra la intervención.⁷⁸ Volviendo al personaje, es en estas características, aunadas al rechazo que inspira a sus congéneres, en lo que reside su desencanto o su « maldición » para utilizar el propio término del personaje. Cabe resaltar que en esta inconformidad con la realidad social en la que Valle se desenvuelve, también se encuentra manifiesta una denuncia a la sociedad de la época.

El amor de Clemencia, con el cual Valle se cree favorecido, conlleva, por una parte, al frío e insensible comandante a retirar su máscara y a mostrarse como el hombre sensible y

⁷⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁷⁸ El mismo Altamirano combatió en la guerra de intervención.

amoroso que realmente es, y por la otra, constituye para él una sublime y única razón de felicidad. Sin embargo, la autenticidad de este sentimiento también resulta ser una apariencia y la bella mujer, quien se revelará como una coqueta superficial prefiere al bello y gallardo Enrique Flores. Es en este juego de mentiras y verdades en el que también consiste en parte el interés literario de la trama, que al mismo tiempo prepara el terreno para un clímax no carente de reflexión filosófica, lección moral humanista e ironía. Por su parte, Flores también se ve desenmascarado como un cobarde y un traidor a la patria y Valle, para evitar el sufrimiento de su amada, decide tomar el lugar del villano en el paredón y de este modo poner fin al sufrimiento que le infunde su decepción amorosa: « Creo una fortuna que me fusilen. Estoy fastidiado de sufrir, la vida me causa tedio, la fatalidad me persigue, y me ha vencido, como era de esperarse ».⁷⁹ Por una parte, el desenlace de la novela, manifestación de un romanticismo sombrío o *grotesco*,⁸⁰ contrariamente al de las novelas sentimentales de Mateos y Riva Palacio, ha sido atribuido por Sandoval y Conway a lo que puede ser considerado como suicidio romántico. Esto, siguiendo el modelo wertheriano de la decepción amorosa como pretexto para la auto-aniquilación. Sin embargo, tomando en cuenta otros elementos del relato, también se puede encontrar la determinación de Fernando Valle como la manifestación de un antropocentrismo moderno, un autodeterminismo ilustrado y de una postura pre-existencialista, en la que renegar de la acción es también rebeldía contra la injusticia y la manifestación misma del poder de actuar y decidir.

Cabe señalar que en Fernando Valle podemos encontrar en diferentes intensidades lo que, para Georges Zaragoza, investigador de la evolución del héroe literario, fueron los atributos y las contradicciones del héroe romántico. A diferencia del prototipo del suicida romántico, en cuya muerte se puede decir que no hay necesariamente una búsqueda de trascendencia universalista, podemos observar que en la aniquilación de Valle hay una necesidad de reconocimiento, pues como lo afirma el teórico francés, el heroísmo reclama la aceptación de la sociedad. De esta manera para el personaje, como se puede observar, la aceptación de la muerte, además de permitirle acceder a la heroica belleza que infunde el sacrificio, también le permite obtener de su familia, de su entorno y sobre todo de la mujer amada el amor y el reconocimiento negado en vida:

⁷⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁸⁰ Mikhail Bakhtine consideró como « romanticismo grotesco » a esta postura del personaje romántico, que consistió en reflejar una rebeldía contra toda lógica, perfección y optimismo ingenuo, herencia del neoclasicismo.

El joven estaba hermoso, heroicamente hermoso[...] Se oyó una descarga, se levantó una ligera humareda que fue a perderse en los anchos abanicos de las palmas, y todo concluyó[...] Los fusileros se retiraron llorando : ¡Era tan valiente aquel joven oficial!⁸¹

Por otra parte, también puede considerarse el martirio heroico de Valle como una forma de sacrificio mesiánico puesto que, teniendo la oportunidad de castigar a Enrique, evadirse de prisión y aceptar el arrepentido amor de Clemencia, éste decide poner la otra mejilla, perdonar la injusticia cometida en su contra y transformar en bien el mal recibido. Las diferentes alusiones al calvario bíblico utilizadas para relatar la muerte de Valle conceden también a este sacrificio dimensiones cristianas. De esta manera, se puede precisar que la concepción que muestra Altamirano del heroísmo en Fernando Valle, es la del gran hombre, próxima al ideal de santidad al que un romanticismo como el de Chateaubriand se adhiere.⁸² Para utilizar los términos de Thomas Carlyle, teórico del heroísmo y del sacrificio heroico, en el verdadero héroe convergen la espiritualidad y el idealismo : « Le héros est celui qui vit dans l'intériorité des choses, dans le vrai, le divin, l'éternel, qui existe partout même si rares sont ceux qui peuvent le percevoir sous les apparences temporelles et triviales ». ⁸³ Se puede decir que en este tenor funciona la moraleja implícita en Clemencia, personificada a través de la experiencia de Fernando Valle: no hay que dejarse deslumbrar por las apariencias, hay que buscar siempre ir al corazón y a las motivaciones profundas de las cosas.

De esta manera, puede considerarse que a pesar de su sentimentalismo, la simplicidad de sus recursos narrativos y de sus contradicciones, otro de los valores de *Clemencia* es que ésta, contrariamente al optimismo revanchista de las novelas de Juan Mateos y Vicente Riva Palacio, propone más de una alternativa de lectura, así como el triunfo de la imaginación romántica y de el libre albedrío sobre el sentido común. Se puede también observar que Altamirano, como intelectual ilustrado, juzga con severidad a la sociedad de su época, una sociedad de modas, del físico y de las apariencias, que prefiere el brillo del oropel superfluo a los valores del alma y el intelecto. Una realidad en la que además, las mujeres, por coquetería, falta de discernimiento y de una verdadera educación moral, prefieren a los Don Juanes que a los hombres valientes, cultos y de calidad.⁸⁴

⁸¹ *Ibid.*, p. 90.

⁸² Zaragoza también destaca que entre las virtudes del héroe se encuentra lo que Gracián consideró las virtudes del « gran hombre », es decir, discreción, templanza, virtud, capacidad de perdón, etc.

⁸³ Georges ZARAGOZA, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁴ Se puede también encontrar en la dualidad Flores-Valle una crítica al romanticismo de José Zorrilla, autor español que colaboró con Maximiliano, precisamente a su drama *Don Juan Tenorio*.

Capítulo 3

Exotismos

1.3.1. Legitimación de la civilización europea sobre la barbarie mexicana en la representación exotista de costumbres

Aun después de la guerra de intervención, los autores franceses seguidores de la línea novelesca de Gabriel Ferry, continuaban adjudicándose éxitos con la publicación de folletines de aventuras exóticas mexicanas. Lucien Biart, prosiguiendo con el afán antropológico de Ferry, aun desde su destierro, dio seguimiento a *sus études de moeurs mexicains*,⁸⁵ sacando provecho de la información científica recabada y de sus vivencias a lo largo de su estancia en México. Biart, como otros franceses militares o cortesanos que escribieron sobre México, continuaba siendo deudor del Barón Von Humboldt y sobre todo de sus seguidores, que mezclaron aventuras exóticas, memorias y bitácoras de viaje en su paso por la salvaje América.⁸⁶ Este aparente científicismo antropológico, con el que estos escritores pretendieron acercarse a otras culturas en el siglo XIXe, está muy ligado a lo que Jean Marc Moura considera una « poética de la apariencia », ⁸⁷ cuyo objetivo era reafirmar la superioridad del observador

⁸⁵ *Etude de moeurs mexicaines*, formaba comúnmente parte de los subtítulos de las novelas de Ferry, con lo cual el autor legitimaba y otorgaba un carácter antropológico y científicista a sus novelas.

⁸⁶ Ver Nathalie SAGNES, “la guerre franco-mexicaine et le second empire mexicain: essai de bibliographie en Daniel MEYRAN, *Maximilien et le Mexique*, Presses de l’université de Perpignan, Perpignan, 1992, p. 141. Esta contribución incluye una bibliografía casi completa sobre la intervención francesa.

⁸⁷ Término que Moura define como escritura de la apariencia, exhibicionismo que consiste en hacer notar un fenómeno sin profundizarlo.

mediante la comparación de lo propio con múltiples aspectos superficiales de la cultura del otro. Además, como lo conforma por su parte Daniel-Henri Pageaux, estudioso del exotismo literario del siglo XIXe, este exotismo europeo es selectivo: « Pour l'élaboration de son image l'écrivain n'a pas copié le réel mais il a sélectionné un certain nombre de traits jugés pertinents pour sa représentation de l'étranger »⁸⁸. Esto lo podemos confirmar en las novelas-folletín de aventuras mexicanas, en cuyos objetivos no deja de estar presente una autoafirmación que selecciona los aspectos más curiosos, negativos y chocantes de la cultura en perspectiva. Trasladados al contexto intervencionista, estos elementos de la visión exotista eurocentrista no dejan de tener intencionalidades políticas y propagandísticas, puesto que durante y después de la intervención francesa, no careció de interés para Francia hacer circular estos discursos, confirmación de la imposibilidad de civilizar una cultura viciada y fracasada desde sus orígenes.

El siglo XIXe está marcado en Francia por un impulso colonialista y conquistador, lo cual pondría en vigencia la ya antigua discusión entre la civilización y la barbarie. La intervención francesa en territorio mexicano vendría a poner a México de actualidad y por ende, a reencender la curiosidad tanto de políticos como de intelectuales⁸⁹ y del público lector de novelas-folletín. De esta manera, en vista de la lejanía y del desconocimiento que aún existía en algunos sectores del país sobre México y sus habitantes, correspondió a estos novelistas ficcionalizarlo a partir de este contexto intervencionista. A pesar de que, como ya lo mencionamos, existió también una sincera simpatía de algunos autores franceses hacia México, la mentalidad de la época no permitió del todo sobrepasar el enfoque comparatista del discurso europeo, sobre todo hacia una cultura y una raza considerada como inferior.⁹⁰ De esta manera, tal y como el prólogo de la escritora George Sand a una novela de Ferry lo da a entender, el acercamiento que la literatura francesa tiene al referente mexicano continúa, hasta la época en la que nos situamos, haciéndose desde el extrañamiento, el etnocentrismo y la contraposición entre civilización y barbarie:

Le jeune homme fût bientôt emporté par l'ardeur de connaître et de posséder en artiste ce monde si bizarre, si pittoresque et si révoltant, cette civilisation qu'il a lui-

⁸⁸ Daniel-Henry PAGEAUX, *op. cit.*, p. 144.

⁸⁹ Tenemos, por una parte, las encendidas discusiones en la Cámara francesa, en las cuales es relevante la defensa que Adolphe Thiers hizo de México y, por la otra, la participación en el debate que tomaron escritores de la época como Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, François-René de Chateaubriand y Prosper Mérimée, quien fue consejero de Eugenia de Montijo, emperatriz de Francia.

⁹⁰ En Europa fue común la publicación de obras de divulgación antropológica con clasificaciones raciales según los más diversos criterios, en las que premiaba la superioridad europea. Ver Dugast.

même qualifiée de douteuse, et dont il a décrit les drames burlesques ou terribles avec tant de verbe, de couleur et d'exactitude.⁹¹

Continuadores de la línea de Ferry y del afán científicista y antropologista de la época, nuestros escritores franceses también recurrieron al heterolingüismo.⁹² Esto, para infundir realismo en su narración y como ejemplificación de los aspectos exóticos, costumbristas y pintorescos de las formas de vida de los habitantes del México de la época, reflejados en sus formas de expresión. De este modo, la inserción de interjecciones, toponimias, sintagmas nominales, adverbiales en español, alternados con el resto de la narración en francés, además de imprimir frescura y novedad al relato, son reflejo de una comunicación directa con el país lejano.⁹³ Esta serie de interjecciones y expresiones coloquiales del habla del mexicano, que encontramos a lo largo de nuestros relatos franceses, contribuye por lo tanto a conformar un conjunto que refuerza el extrañamiento provocado por lengua, costumbres, alimentación, infraestructuras, modos de vida y sistema de gobierno.⁹⁴ También cabe señalar que la ortografía de esta serie de términos corresponde a la fonética del francés más que a la ortografía del español, lo que evidencia la destinación de este tipo de relatos a un público exclusivamente francófono. Esto, aunado a la inclusión de términos peyorativos como *bizarre*, *fantastique*, *pittoresque*, *barbare*, *sauvage*, *exotique*, que serán recurrentes para hacer referencia a México y sus habitantes, contribuirá a reforzar el distanciamiento, la incomprensión y el extrañamiento de una mirada que se sitúa por el lado de la civilización. Precisamente, como lo señala el teórico búlgaro Tzvetan Todorov,⁹⁵ este juego de oposiciones entre el civilizado y el que no lo es, entre el que habla y no habla su lengua y el que domina y no domina sus costumbres, será susceptible de ser empleado por el occidente colonizador para justificar su superioridad sobre el país colonizado. Ejemplos de esta denigración del habla del bárbaro, podemos encontrar a lo largo de *Le Chemin de la Vera-Cruz* (1887) de V. H Martin, relato en el cual el personaje francés

⁹¹ Gabriel FERRY, *Costal l'indien ou le dragon de la reine, scènes de la guerre d'Indépendance du Mexique*, Hachette, Paris, 1875.

⁹² *Heterolingüismo* es el término que utiliza Jean-Marc Moura para hablar del uso que los escritores hacen de las lenguas extranjeras en sus relatos, no libres de intencionalidades discursivas.

⁹³ Ferry es el primero en utilizar este heterolingüismo como parte de su discurso exotista mexicano. Cabe también destacar el reciclaje que hacen estos escritores de aventuras exóticas de este vocabulario, el cual es susceptible de repetirse de una novela a otra.

⁹⁴ A interjecciones como *Holà (sic)*, *Qui vive (sic)*, *Nor*, *Peste*, *demonios*, *Carañ (sic)*, *bast! (sic)* *sangré de Dios (sic)*, *Vive Dios*, *Cuerpo de Cristo*, *Sangre de cristo*, se suman las toponimias: *Goatzacoalcos (Sic)*, *Cordova (Sic)*, *Puebla de los Angeles (sic)*, *le lac de Tezcuco (sic)*, *Ponjamo (sic)*; flora y fauna: *Ocotées (sic)*, *agaves*, *chaparrals (sic)*; oficios y categorías sociales: *Alguazils (sic)*, *alcade*, *patrón*, *rancheros*, *vaqueros*, *léperos*; bebidas y alimentos: *Tafia*, *Pulqué (sic)*, *Tabacco (sic)*, *maïs*, *tortillas*, *frijoles*... Y una diversidad de los objetos más variados: *fandangos*, *boléros (sic)*, *Sarapé (sic)*, *Lasso*, *hacienda*, *faja*, *la guarita (sic)* *venta*... Cabe también señalar la presencia de este heterolingüismo exotista en los relatos contextualizados en las Antillas.

⁹⁵ Ver Tzvetan TODOROV, *La peur des barbares*, Robert Laffont, Paris, 2008.

expresa su rechazo hacia la cultura mexicana, patente en la incomprensión de su lengua : « [Lacaze] » Je ne peux retenir les noms de ton diable de pays... »⁹⁶. En la lengua del bárbaro, en este caso del español mexicano, mezcla del español europeo y del náhuatl, también encontraremos este mismo prejuicio, que pone de relieve el carácter pernicioso de la mezcla:

Une fourmilière humaine, pittoresque, bigarrée, se succédait devant lui en une indescriptible rumeur: Espagnols, créoles, métis, Aztèques, vieux et jeunes, de tout âge et de tout sexe, mêlant en criant, la langue castillane aux idiomes indigènes, s'interpellant[...]⁹⁷

El viajero francés de mediados del siglo XIXe, heredero de la ilustración y de las conquistas de Napoléon I y Carlos X, en esta nueva etapa expansionista de Napoléon III, confrontó su curiosidad exotista a un país al que siempre había considerado como lejano y periférico. Sin embargo, en esta ocasión encuentra que el México de sus ensoñaciones ya no es el mismo al que dió encuentro un maravillado Barón de Humboldt. De este modo, tenemos que nuestros escritores franceses, para describir al México salvaje, tomaron recursos de su arraigado acervo orientalista y su imaginario americanista⁹⁸. Es en estos términos que el narrador omnisciente de *Benito Vázquez* se expresa de México, como buen promotor de la teoría del buen salvaje:

O doux pays du soleil, du printemps des fleurs, des oiseaux et de l'amour vrai! [...] Pays de l'imprévu, de l'indépendance, de la courtoisie, ou la femme est encore un être qu'on adore [...] libre à nous de vous traiter avec dédain; la violence de vos passions sincères peut épouvanter nos âmes amoindries et sans croyances; mais notre civilisation vaut-elle vos qualités hospitalières et ces trois grandes choses, debout sur votre sol, à demi renversées sur le nôtre: Dieu, la patrie et l'amour⁹⁹.

Es en esta petición del civilizado hacia el que no lo es, en la que podemos observar que desde el punto de vista del razonamiento todoroviano, las apariencias positivas engañan. Por ende, reflexiones como las del narrador omnisciente de *Benito Vázquez*, lo que hacen es, según la idea de Todorov, « disfrazar la fuerza en derecho » y de este modo hacer de una imposición una misión humanitaria. Por ende, aunque en la novela de Biart el discurso del narrador omnisciente pretende en apariencia narrarnos una colorida historia enmarcada por el pintoresco

⁹⁶ V. H. MARTIN, *Le chemin de la Vera- Cruz, épisode de la guerre du Mexique*, A. Mame et fils, Tours, 1887.

⁹⁷ Fernand HUE, *Les bouchers bleus : grand roman historique*, Lecène, Oudin et Cie editeurs, París, 1895.

⁹⁸ El *orientalismo* fue definido por Edward Said como la invención del oriente por Europa, tendencia exotista que se repetiría con América. El Buen Salvaje, como mencionamos, comenzó como un concepto eurocentrista, ya delineado en los ensayos de Montaigne, el cual perdurará hasta nuestros días.

⁹⁹ Lucien BIART, *op. cit.*, p. 91.

paisaje mexicano, tenemos que su punto de vista, los elementos que comporta la narración y las numerosas descripciones, buscan pintarnos el cuadro desolador de un México retrógrado con respecto a Europa. Por ende, para un lector de la época, es totalmente justificado intervenir un país como tal, por encontrarse éste en una situación desoladora, depravado por la mezcla de las sangres y sin ley ni orden.

Como podemos observarlo mediante los diferentes adjetivos que califican a los habitantes de México, tanto en los discursos de los personajes como en las intervenciones del narrador, podemos formarnos la idea de un pueblo enardecido, dicharachero, maldecidor, marcado por el juego y los vicios, ferviente a la religión y la superstición, así como propenso a pasiones incontenibles:

[Fernando] Elevé dans une liberté absolue, placé par sa naissance au-dessus des lois, il n'avait pas reçu une de ces fortes éducations qui eussent pu le contenir sous un climat où le sang bouillonne comme une lave, où les passions se développent dans leur violence native, et où la religion qui pourrait devenir un frein, en est encore elle-même au lendemain des auto-da-fé.¹⁰⁰

Podemos encontrar en las caracterizaciones de los personajes, en correspondencia con las de los paisajes, intentos científicistas de conformar un razonamiento naturalista generalizado, mediante el cual se explica la violencia y la barbarie. Por consiguiente en México, el peligro no solamente se encuentra en la rudeza y rusticidad de su entorno, sino en las personas que lo habitan, reflejo de su desbordante desolación:

Au Mexique on donne le nom de chaparrals (sic) à d'immenses terrains incultes couverts d'arbres épineux, rabougris, rachitiques qui ne s'élèvent jamais au plus de sept ou huit pieds au-dessus du sol[...] Ces Chaparrals qui servent généralement de refuge aux fauves et sont très favorables aux embuscades indiennes[...] Ces chaparrals ont une grande ressemblance avec nos maquis de la Corse, seulement ils sont plus dangereux sous tous les rapports, parce que non seulement ils servent d'abri aux fauves et aux bandits de toutes sortes.¹⁰¹

Términos como *inculto* y *salvaje*, subrayados a propósito, evidencian la correspondencia de los calificativos que utilizan los narradores de estos relatos franceses

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 159-160.

¹⁰¹ Gustave AIMARD, *op. cit.*, p. 102.

exotistas para referirse tanto al paisaje, la flora y fauna y los habitantes de México, colocándolos a todos sin distinción en la misma categoría, tan agrestes y rudimentarios los unos como los otros. La exaltación de las técnicas y los materiales locales, así como de su rusticidad y anacronismo, también son mecanismos narrativos según Todorov para justificar una visión supremacista¹⁰²:

On traversa un champ d'agaves, énormes aloès qui produisent le pulqué, cette boisson vineuse si vantée des Aztèques. Des indiens creusaient le centre des plantes parvenues à leur maturité, tandis que d'autres, munis de longuesalebasses percées à chaque extrémité aspiraient le suc laiteux qui suintait des feuilles et le versaient dans des outres.¹⁰³

Esta diversidad de detalladas explicaciones con aparente fin didáctico, que podemos localizar en los relatos de nuestros autores franceses de folletines exotistas, tiene la función de reforzar la discriminación social e institucional de México y por lo tanto, legitimar la supremacía europea. Descalificaciones y deslegitimaciones que, por consiguiente, se extienden también al ámbito político e institucional del país. La mirada desoladora que el personaje de Biart, Fernando Ramírez, posa sobre México y que comparte la visión del narrador-autor es evidencia de ello:

Mais prendre une détermination est chose difficile pour un peuple accoutumé à l'obéissance passive. Dans les révolutions qui depuis son indépendance ensanglantent le Mexique la nation demeure spectatrice. Bien que créoles et métis partageassent au fond les idées de réforme de Fernando; leur concours spontané, sincère, n'était qu'une illusion.¹⁰⁴

Caos político y social que, por lo tanto, a criterio del personaje y de la instancia narrativa, encuentran su legitimación en la Historia y esta, del lado del conquistador civilizado europeo, condena de antemano al conquistado:

En somme, ces visages bruns, énergiques, sauvages, dont les yeux brillants le contemplaient avec naïveté, ne manquaient ni d'intelligence ni de résolution. Leur misère, leur abjection devaient leur être importunes; les mots patrie, liberté, égalité,

¹⁰² Todorov hace hincapié en la aproximación tendenciosa que el eurocentrismo tiene del concepto de cultura, definida por éste, como una noción que legitima el refinamiento de las técnicas, las artes y toda performance comparable, y no de las manifestaciones que facilitan la convivencia y el intercambio social en una población, que según el especialista, es lo más cercano a esta definición

¹⁰³ Lucien BIART, *op. cit.*, p. 283.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 254- 255.

ne pouvaient manquer d'enflammer le cœur de ces parias d'une société mal équilibrée, qui, sous son titre de république, cache tous les abus de la féodalité.¹⁰⁵

El color de piel y la constitución racial, según esta visión eurocentrista también juega un papel importante en la inteligencia, la supremacía y el grado de civilización de un pueblo. Obras como *Essai sur l'inégalité des races humaines* de Arthur de Gobineau ya lo señalaban en la misma época. Por consiguiente, para el narrador y los personajes, en correspondencia con la visión de autor, los principios de patria, libertad o igualdad, baluartes de la civilización francesa, no pueden ser accesibles para una nación que de origen no los merece.

Il rêvait cette chose insensée: faire-de l'ordre avec du désordre, apprendre à l'esclave à devenir maître du jour au lendemain, à céder à la raison et non à la force. Il faut une main de fer pour étouffer les abus, détruire les préjugés, pour transformer brusquement les habitudes d'un peuple. L'ordre, l'histoire le prouve, ne peut sortir de l'anarchie que la robe teinte de sang.¹⁰⁶

En su conjunto, para México, dado su constitución étnica, su lengua, su territorio, su población, sus costumbres, sus usos y técnicas y su pasado, la madurez y la autonomía de la Francia ilustrada son utopías inalcanzables. El desenlace de *Benito Vázquez* muestra que es imposible para el criollo Fernando Ramírez, víctima de los vicios que busca erradicar y de su banda de revolucionarios, convertidos en asaltadores de caminos, emprender una regeneración radical de su país. Por consiguiente, el mensaje implícito de la novela de Biart se vuelve evidente. Los bárbaros, quienes están irremediablemente, como lo expone Todorov, del lado del caos y de la arbitrariedad, siguiendo esta lógica, no son capaces de alcanzar la civilización por sí mismos. Para esto, como lo encontramos en nuestra cita anterior, se vuelve necesaria la intervención de Europa y así la guerra y el derramamiento de sangre son justificadas como parte de una misión civilizadora.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 222.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 312.

1.3.2 El contra-exotismo o la legitimación de un México civilizado

Hemos revisado algunos de los principales recursos que los escritores franceses, deudores de una tradición cultural basada en un concepto de civilización que legitima una superioridad social, racial, histórica y tecnológica, continuaron utilizando como referente de la América y el México salvaje. Los escritores mexicanos de ideología liberal, por su parte, una vez emancipados de Francia y del partido conservador, se asumieron en notabilidades ilustradas, como guías del destino de la nación. Estos eligieron a la literatura, para Altamirano vehículo ideal para la difusión de la historia y el conocimiento, como medio de deslegitimación y desmitificación del exotismo europeo y su imaginario estereotipado sobre México. Así lo expuso el escritor:

Nuestra última guerra ha hecho atraer sobre nosotros las miradas del mundo civilizado. Se desea conocer a este pueblo singular, que tantas y tan codiciadas riquezas encierra, que no ha podido ser domado por las fuerzas europeas, que viviendo en medio de constantes agitaciones no ha perdido ni su vigor ni su fe. Se quiere conocer su historia, sus costumbres públicas, su vida íntima, sus virtudes y sus vicios; y por eso se devora todo cuanto extranjeros ignorantes y apasionados cuentan en Europa, disfrazando sus mentiras con el ropaje seductor de la leyenda y de las impresiones de viaje. Corremos el peligro de que se nos crea tales como se nos pinta si nosotros no tomamos el pincel y decimos al mundo: Así somos en México. Hasta ahora aquellos pueblos no han visto más que las páginas muy atrasadas de Tomás Gage o los estudios del barón de Humboldt, muy buenos ciertamente, pero que no pudieron ser hechos sino sobre un pueblo esclavizado todavía.¹⁰⁷

De esta manera, para nuestros autores liberales, después de la definitiva emancipación física de Europa, vendrá la del pensamiento y la identidad. Para ello, como lo podemos constatar en las novelas de Altamirano y Mateos, se vuelve urgente replantear el concepto mismo de civilización. Esto, para adaptarla a los fines del partido liberal, atacar a estos pretendidos representantes del mundo civilizado con las mismas armas: el discurso, la cultura, las artes y el progreso. Así reseñó Altamirano la próxima publicación de la novela de Juan Mateos :

¹⁰⁷ Manuel ALTAMIRANO, *op. cit.*, p. 11.

[El cerro de las campanas] ha sido un acontecimiento en nuestra literatura porque se ve bien claro que comienza a ser protegida de una manera eficaz, y que el talento no tiene ya por toda expectativa la indigencia y el olvido. La avidez de lectura que hay ya en el pueblo, va a ser satisfecha con obras nacionales y la protección dejará de otorgarse exclusivamente a las novelas españolas o francesas. Mateos ha abierto este camino, y su buena suerte en él va a servir de estímulo a muchos[...]¹⁰⁸

Altamirano, por consiguiente, al saludar esta materialización del movimiento literario liberal, hace así mismo de la literatura un arma de legitimación de los postulados de su discurso intelectual. El cual además, como el alumno emancipado que juzga a su preceptor, exalta la decadencia de la civilización francesa, igualmente representada por una literatura caduca y viciada, imagen y semejanza de la Francia de finales de siglo :

Sea como fuere, nosotros advertimos, y esto es muy perceptible, que a medida que nuestro pueblo va contagiándose con las costumbres extranjeras, el culto del sentimiento disminuye, la adoración del interés aumenta, y los grandes rasgos del corazón, que en otro tiempo eran frecuentes, hoy parecen prodigiosos cuando los vemos una que otra vez. Cuando el mundo está así, la poesía es imposible, la novela es difícil, y solo hay lugar para los cuentos de cocotas que hoy hacen la reputación de los escritores franceses, o para las sangrientas sátiras que, no por disfrazarse con la elegancia moderna, son menos terribles.¹⁰⁹

Los escritores liberales ponen en tela de juicio lo que consideran la impudicia y los excesos de la modernidad, así como la perversión de los modos y costumbres, que se manifiesta en los temas de la literatura francesa de la época. Estos, por su parte, se adhieren a una tradición moral heredada de la colonia y fundamentada en la religión católica, el recato y las buenas maneras, lo cual encontrará su remanso en la provincia, en contraste con la capital como lugar de licencias. *El cerro de las Campanas*, la novela de Juan Mateos es reflejo de este paradigma, puesto que como *Clemencia* recurre frecuentemente a la exaltación de las virtudes y bondades del provincialismo mexicano y no carece de un mensaje moralista, sobre todo encaminado a la educación sentimental de las jóvenes lectoras de la época. El eje del relato son los galanteos clandestinos entre Luz Fajardo, criolla rica de familia conservadora pero de inclinación liberal y de Eduardo Fernández, general liberal que combate contra la intervención. Todo esto enmarcado por el segundo imperio, las bellezas bucólicas y pintorescas del paisaje mexicano y el registro heroico de la epopeya liberal y de sus hazañas contra el invasor. La relevancia de la

¹⁰⁸ Juan MATEOS, *op. cit.*, p. XLVIII.

¹⁰⁹ Manuel ALTAMIRANO, *op. cit.*, p. 15.

obra de Mateos, más que la narración de las peripecias de la joven pareja para poderse casar y de los conflictos con otros personajes que intrigan para que esto no suceda,¹¹⁰ es su carácter panfletario, la ideología de sus discursos y algunas características de su estructura, como se va a desarrollar en este estudio.

En la segunda mitad del siglo XIXe, la lengua y la literatura francesa son referentes de rigor para los intelectuales latinoamericanos. Como lo explica Emilio Carrilla y como se manifiesta en las obras de estos intelectuales, la mayoría de los hispanohablantes cultos de la época tenía un importante conocimiento del francés, lo cual también era considerado como distintivo de refinamiento y de mundo. Por este motivo, no es raro encontrar en la literatura decimonónica hispanoamericana, incluida la mexicana, una cantidad considerable de galicismos. Nuestros escritores liberales fueron poseedores de amplios conocimientos de la cultura y de la lengua francesa, como se hace notar tanto en sus escritos como en sus novelas, de lo cual los relatos que nos atañen son evidencia.¹¹¹ Sea por cuestiones de verosimilitud o por obedecer a la tendencia de la época, tanto en las narraciones como en los diálogos de sus protagonistas, personajes con fortuna y educación cosmopolita, no pueden faltar estos galicismos. La intervención francesa y la urgencia por contrarrestar lo que Altamirano consideró el exotismo caricatural ejercido contra lo mexicano, llevó a estos autores liberales a implementar mecanismos de defensa. Ejemplo de ello, es la notabilidad que cobra el personaje del afrancesado, mexicano de tendencia conservadora que resalta por su ridiculez al querer imitar el idioma, las maneras y las costumbres de los franceses. Por lo tanto, en relatos como *Clemencia* y sobre todo el *Cerro de las Campanas* la lengua francesa también será empleada con fines irónicos. Entre los personajes conservadores afrancesados de Mateos, partidarios del segundo imperio, destaca Doña Ifigenia Cantolla, representación del rico advenedizo, pretencioso y amanerado hasta la ridiculez y quien así se expresa:

Doña Efigenia puso los ojos en blanco, y dijo con voz doliente: -¡Ay!, la Francia es charmant, verdaderamente espiritual[...] Iba disfrazada de cantinier, Oh! la cantinier!-Y cómo te arrancaron de los brazos del alférez Poléon? -Por barbarité, por estupidité[...] Mi adorado Poléon me raptó cuando yo estaba cloroformizada con su amor, amour! amour! [...] Llegamos al cuartel, los soldados me saludaron

¹¹⁰ Cabe destacar la influencia del Mateos dramaturgo en la novela.

¹¹¹ Al final de la novela el autor menciona a los escritores que influyeron en su obra, entre los cuales destacan los novelistas franceses.

militarmente, yo era leuteniana, es decir tenienta, como dicen ustedes en castellano.

–Hija mía, estás completamente afrancesada.¹¹²

La ortografía del francés, oralizada e intencionalmente escrita de manera incorrecta, pretende, como parte de esta intención satírica, aparte de burlarse de la fonética de la lengua, subrayar la falta de dominio del conservador afrancesado. En todo caso, podemos constatar que nuestros escritores mexicanos liberales no solamente poseían un buen conocimiento de la lengua francesa, sino que también se sirvieron de ella de manera creativa para lograr los propósitos de su discurso nacionalista. Como lo desarrollaremos en el siguiente capítulo, la inclusión de letrillas satíricas dedicadas al partido conservador y a los franceses, que también parodian lengua, costumbres y clichés, serán recursos contra-exotistas contra el invasor. Por otra parte, el objeto de Mateos al caricaturizar a los franceses y sus propósitos, es hacer la denuncia de una supuesta misión civilizadora que para los liberales en realidad busca llevarse a cabo utilizando la barbarie. Para esto, el autor recurre a la representación misma de los protagonistas de la intervención y de sus propósitos colonizadores, como el mariscal Achille Bazaine, quien se expresa en estos términos:

Comprendo, dijo el mariscal, que si se tratara de vender ciudades y campos cultivados, V. M. estaría empeñado en su programa de gobierno; pero, cuando se propone la compra de una faja abandonada, de un desierto sin agua entregado a los salvajes, la civilización ganaría con una colonia francesa.¹¹³

Destacando la postura ignominiosa y denigrante de los pretendidos herederos del espíritu de las luces del siglo XVIII, Mateos no deja de comparar la intervención francesa con la cruenta dominación y el saqueo llevado a cabo en México por la colonia española, también en aras de una pretendida misión civilizadora. Es de esta manera como su personaje, el periodista Enrique Morales, lo pone en evidencia:

Es muy sencillo, las combinaciones de la Europa llevadas en las bayonetas, son las que se enseñorean en el campo político, ustedes son el pretexto, sirven a sus miras, le dan color a la situación, necesitan de unos cuantos ilusos para mexicanizar el negocio, que no es otra cosa que una conquista -Está usted en Tebas, usted ha bebido esas teorías en los órganos demagógicos y lo han alucinado; las conquistas son una monstruosidad en el siglo XIXe, eso fue peculiar de los tiempos medios.¹¹⁴

¹¹² Juan MATEOS, *op. cit.*, p. 417.

¹¹³ *Ibid.*, p. 261. El Mariscal Achilles Bazaine fue el representante de Napoleón III en México y jefe del ejército intervencionista hasta el fin de la intervención francesa.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 177.

Siguiendo el razonamiento de Todorov, la verdadera barbarie consiste en un intento de justificar la imposición de un ser humano sobre otro, legitimándose en la negación de su plena humanidad y en la ostentación de calificativos como bárbaro, monstruoso o salvaje. Asimismo, comparando la guerra intervencionista con el intento de la conquista de Tebas por Roma en la edad media, el personaje de Mateos busca hacer hincapié en el carácter anacrónico y decadente de las guerras de conquista y colonización. Esto, con toda la carga semántica que para un lector culto puede representar la alusión a griegos y romanos, estableciendo así un paralelismo entre Francia y un imperio romano decadente. Tenemos también que el relato de Mateos hace alusión de manera reiterada a los intereses y a la arbitrariedad de los saqueos de los franceses y del imperio, llevados a cabo en México. Tal y como lo expresa el narrador omnisciente :

Especuladores y caballeros de industria, llegaban a nuestras playas más miserables que esas caravanas de árabes que van a la tumba que se venera en la Meca, o esos infelices españoles cruzados que a su regreso de la Palestina llenos de lepra y cubiertos de harapos se dirigían a Santiago de Compostela en el tiempo de las cruzadas”. Ese protocolo de absurdos encontraba una sonrisa de desprecio y de burla sangrienta. Esos parias del universo, esos perdularios cosmopolitas, acompañarían a Maximiliano hasta el último día del presupuesto.¹¹⁵

Estableciendo una similitud entre estos colonizadores franceses con los miserables peregrinos de la época de las cruzadas, el discurso del personaje sobaja a su vez a estos pretendidos detentores de la civilización, despojándolos de cualquier prestigio y reduciéndolos a la categoría de mendigos retrógrados y desterrados. En otro momento, describiendo las tropelías, los abusos y los asesinatos cometidos por los franceses en México, la otra cara de la intervención, en la novela de Mateos se desea dejar en claro que la auténtica barbarie consiste en invadir un país por la fuerza e infligir dolor tortura o sufrimiento a sus habitantes. Tal y como lo señala el capitán Martínez, personaje liberal :

Entre la emisión de bandidos enviados por la Europa, entre la inmigración de bandoleros y asesinos, vino el coronel Dupin, ese miserable, cuya vida cargada de crímenes lo ha hecho célebre en México, en Europa y en todos los lugares donde los soldados de la Francia han entrado en saco y a son de guerra.¹¹⁶

Mateos, como Altamirano, desea situare con su novela en el filo de la modernidad y así contrarrestar tanto por la pluma, como en el campo de batalla estos ataques en nombre de la

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 257.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 166.

civilización. Según la reflexión todoroviana, son las actitudes y los actos los que promueven la barbarie y no los pueblos en sí mismos y, como observamos en nuestros relatos, así lo asume el genio liberal. De este modo lo expresa el narrador omnisciente del *Cerro de las campanas*: « Nosotros no creemos en las razas, la civilización es la que hace al hombre, la que forma al individuo y determina su modo de ser en la sociedad »¹¹⁷. Pensamiento que será premisa del mensaje civilizador liberal, como lo analizaremos en los capítulos subsecuentes.

1.3.3. Los recursos de la ironía, el humor y la carnavalización

La literatura de influencia romántica del siglo XIXe, como podemos constatar en nuestros relatos, se caracterizó, por una parte, por un intento de individualización del ser humano en su complejidad e inestabilidad ante el mundo y por la otra, por la exaltación de las fuerzas inexplicables de lo sombrío, lo fantasmagórico –de ultra tumba– y los elementos perturbadores de la noche, tanto al exterior como al interior de la conciencia del personaje. Esto, aunado a lo que Mikhaïl Bakhtine consideró como una inconformidad contra todo lo acabado y armonioso, así como al optimismo « ingenuo » y « banal » de épocas anteriores. Aunque por otra parte, estos escritores, pertenecientes a lo que se consideró como el romanticismo tardío, tampoco dejaron en los argumentos de sus novelas de perseguir una finalidad científicista, pedagógica y aleccionadora. Como consecuencia de esto, el lector de los escritores franceses de novelas de aventuras encuentra un México, reflejo exótico de Europa, de paisaje generoso y riquezas naturales portentosas e insondables, así como el influjo pernicioso de este trópico salvaje en la naturaleza del ser humano. Por parte de los escritores mexicanos, se manifiesta en cambio la lucha entre la bondad natural y primigenia de una naturaleza humana apegada a la fe y el terruño y una preocupación ante el nefasto tentáculo de un supuesto ideal de civilización decadente y depravado.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 228.

Con el advenimiento del romanticismo, expone Bakhtine, la ironía y el sarcasmo ganan lugar en la literatura. Esto se refleja sobre todo en una visión de un mundo que se dibuja bajo una perspectiva satírica y cruel. Como se ha señalado en el capítulo anterior, consideramos que la ironía es una tendencia fundamental en la obra de nuestros autores, sobre todo en la de los liberales mexicanos, que buscaron mediante ésta, ridiculizar, revertir y tornar en burla los propósitos expansionistas y exotistas, enarbolados por la civilización francesa en América. Habiendo abordado algunos de los aspectos sentenciosos y terribles de la ironía en Biart y Altamirano, que consideramos sobresalientes, ahora trataremos los aspectos humorísticos, festivos y carnalescos, también presentes tanto en la obra del autor francés como en la de Juan Mateos o Vicente Riva Palacio.

1.3.3.1. El exotismo carnalesco en *Benito Vázquez*

Consideramos que *Benito Vázquez*, a pesar de contar con técnicas narrativas bastante simples, organizadas bajo la precipitación y el suspenso forzado del folletín, también otorga una visión del mundo bastante particular que se aleja un tanto de los procedimientos de un romanticismo sombrío y tormentoso. Como contraste a la crudeza de situaciones y a la puesta en escena de personajes marginales y condenados, también existe un lado festivo y vital que se manifiesta en las « liberaciones » de la fiesta y la orgía, que en términos de Bakhtine podemos llamar « el regocijo público del carnaval ». Durante estos episodios, en libre alternancia con el relato serio, el orden establecido parece alterarse para dar lugar a « une fuite provisoire hors du monde de vie ordinaire (c'est-à-dire officiel) ». ¹¹⁸ Entre los cuadros de costumbres típicas y pintorescas de México, las festividades nacionales son momentos particulares de convergencia de un pueblo sometido y dividido social y racialmente:

Le 16 septembre, surlendemain du jour où commence ce récit, la petite ville de Cordova s'éveille au bruit des cloches, des pétards et des tambours. Une bande

¹¹⁸ Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 16.

d'Indiens, payés pour la circonstance, parcourait les rues, soufflant à perdre haleine dans des clarinettes ou des trombones, exécutant des solos que les chiens saluaient de cris lugubres. Les Mexicains s'apprêtaient ainsi à célébrer l'anniversaire de leur affranchissement de la domination espagnole. A neuf heures, un feu d'artifice — le programme l'affirmait — remplirait les âmes d'une douce allégresse. Un post-scriptum aussi, clair que concis invitait les patriotes à pavoiser leurs fenêtres et à les illuminer, sous peine de payer une amende de cinq à dix piastres.¹¹⁹

Como podemos observarlo, las festividades de la independencia mexicana, irónicamente enmarcadas por un sistema represivo son, por una parte, la representación del autoritarismo reinante en el país, motivo de la desolación y de la resignación del pueblo. Pero también por la otra, como se puede observar a lo largo del relato, es en la fiesta pública en la que criollos, mestizos, indios y mulatos, sectores de una sociedad racialmente estratificada, coinciden y se entremezclan en la algarabía y el alborozo, olvidando momentáneamente sus diferencias:

Une foule aux vêtements bigarrés parcourait silencieusement la place, où débouchaient sans cesse de nouveaux spectateurs [...] Chacun se promenait avec cette lenteur qui caractérise les hommes d'origine indienne. Les ouvriers, en pantalon bleu clair, en chemises brodées [...] Des Àstèques, déjà ivres pour la plupart, s'avançaient par files, tandis que les lépéros, sales, provocants, gouailleurs, étalaient leur nudité cynique et saluaient de lazzi les ouvriers fashionables. Des ranchéros, reconnaissables à leurs vestes galonnées, à leurs éperons et à la cravache de cuir [...] Obligeaient les lépéros à-leur céder le pas. Çà et là on apercevait un créole vêtu à l'européenne ou une señora devant laquelle s'ouvrait la foule complaisante et courtoise... Peu à peu on s'entassait aux abords de l'église.¹²⁰

Es en el marco exotista de estas festividades de la plaza pública, « la segunda vida del pueblo », para utilizar los términos de Bakhtine, donde también asistiremos a la eliminación provisional de toda jerarquía social o racial, imposible de forma cotidiana. En estas, las reglas sociales de la contención y la decencia, son abolidas para dar libre curso al humor y la liberalidad:

Un Indien, qui conduisait des ânes chargés de poterie, s'engagea avec intrépidité dans la masse des promeneurs [...] Les pauvres animaux, accablés de horions, se mirent à braire, puis à fuir chacun de son côté. L'Indien, ahuri, appelait ses bêtes par leur nom, dans l'espoir de les rallier, et accablait la foule —d'injures. Les lépéros, égayés

¹¹⁹ Lucien BIART, *op. cit.*, p. 37.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 39.

par cet incident, saluèrent de rires ironiques un mulâtre à large face [...] Qui, monté sur une jument grise, menait en croupe une femme aux cheveux ébouriffés [...] Nor Grégorio, bonjour, nor Grégorio! Crièrent vingt voix [...] A dix pas plus loin, le vieux cheval, piqué par un jeune garçon, lança une ruade qui secoua d'une façon comique les deux cavaliers[...] Nor Grégorio comprit que l'on tourmentait sa bête: il inclina son chapeau sur le côté, fronça les sourcils et dégaina le sabre court suspendu à sa gauche. — Mangeur de chair a faim, dit-il en élevant son arme; si quelqu'un a trop de deux oreilles, qu'il approche. On répondit à cette fanfaronnade par des huées et des bravos [...]¹²¹

Como en la festividad carnavalesca, el lenguaje y las maneras se relajan y todo tipo de familiaridad oral es permitida: injurias, juramentos, dichos, apodos y otras licencias del lenguaje y los actos. Asimismo, los figurantes tradicionales del carnaval: bufones, tontos, bestias de carga, entre otros, encuentran su lugar en la procesión de esta lúdica puesta en escena. Como ejemplo, tenemos al personaje mulato Nor Gregorio, parodia del caballero criollo Don Fernando: torpe, amanerado, ridículo y quijotesco, quien cumplirá con una función caricatural y humorística, que es una de las finalidades de los personajes indios y mulatos en el exotismo carnavalesco de Biart. Aunado a las festividades populares, encontramos también como manifestaciones carnavalescas las fiestas orgiásticas de los soldados y el erotismo de la danza y de la voluptuosidad de la mujer mestiza:

Quelques-uns des guérilleros avaient amené leurs maitresses, belles métisses mistèques aux grands yeux noirs, à la gorge magnifique, aux formes élancées. Elles campaient en commun près de la véranda [...] Le soir elles organisaient des fandangos [...]¹²²

Estas mestizas, mujeres de maneras liberales – y personificaciones del mito de la amazona- por su contacto con la vida militar y errante, no aptas para la mujer decente, son el pretexto para el narrador, para permitirse licencias sensuales y no carentes de erotismo¹²³:

Des femmes, en chemisettes décolletées, les cheveux nattés et rattachés à la ceinture, se balançaient sur une seule ligne, la peau dorée par le feu, les yeux humides et brillants, les mains entrelacées. Elles inclinaient gracieusement la tête de droite à gauche, comme pour marquer la cadence[...] Parfois les belles filles, prises d'un fou-rire, rejetaient en arrière leurs têtes brunes; leurs dents nacrées dessinaient leurs

¹²¹ *Ibid.*, p. 40-41.

¹²² *Ibid.*, p. 261.

¹²³ Encontramos en el folletín de Biart un interesante antecedente del folletín de contenido sensual o sexual, literatura destinada a inspirar erotismo en el lector.

doubles lignes blanches entre leurs lèvres charnues, et leurs mouvements saccadés faisaient saillir leur poitrine aux moelleux contours...Les jupes, courtes, agitées, tourbillonnantes, montraient les petits pieds et les jambes fines. Les hanches se cambraient, les regards scintillaient, les mains envoyaient des baisers, et l'acre odeur des pins dont l'air était imprégné montait au cerveau comme une vapeur, enivrante.¹²⁴

La mujer mestiza, como lo hemos mencionado, por una parte posee la carga negativa de la mezcla, pero por la otra, al ser considerada como una entidad social aparte, se ve libre de los discursos moralistas que los autores decimonónicos destinaban al público femenino -europeo y criollo-. Estas Adelitas que describe Biart, antecedentes de las soldaderas, fueron mujeres guerreras y movilizadas que cobrarían un papel fundamental de la revolución mexicana de 1910. Estas mujeres, también objeto de diversiones y placeres en el relato de Biart, bajo el efecto del discurso carnavalesco se liberan de la censura y funcionan como pretexto para que la narración se libere de su tono moralista. En contraparte, bajo la perspectiva de un análisis de género, resulta interesante el papel preponderante que juegan estas Adelitas en los combates bélicos, aunque sea bajo la perspectiva humorística del carnaval:

Soudain une femme apparut [...] Elle traitait sans façon de couards, de bandits et de déserteurs les adversaires à la merci desquels elle se trouvait. Ruperta... S'animant par degrés, elle grimpa sur le parapet et fit bientôt à elle seule les frais de la conversation. Les injures les plus accentuées pleuvaient comme grêle; les deux femmes se rapprochèrent peu à peu et en arrivèrent à s'interpeller d'une extrémité à l'autre du pont, se défiant au combat, et traitant leurs défenseurs réciproques de lâches [...] Ruperta, encouragée par les applaudissements des insurgés, soutint vaillamment la lutte, et certes la lame de Mangeur de chair n'était pas plus acérée que la langue de la femme du mulâtre. Cette scène grotesque allait peut-être se terminer d'une façon tragique, car les matrones ramassaient des pierres, lorsqu'un roulement de tambours partit de la forêt [...] Fernando riait; pour la première fois il assistait à une de ces luttes d'injures entre femmes qui précèdent le plus souvent les combats que les Mexicains se livrent entre eux.¹²⁵

Las descripciones costumbristas de la vida guerrera y licenciosa de estas soldaderas no carecen de prejuicios exotistas sobre la naturaleza y el comportamiento de la mujer mexicana. A pesar de ello, es digno de destacar el rol preponderante de estas mujeres de vida difícil, pero alegre y desenfada en la novela de Biart y el enfoque humorístico y carnavalesco mediante el

¹²⁴ *Ibid.*, p. 308-310.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 233- 234.

cual son representadas. Esto, en contraste con la visión de nuestros escritores mexicanos, en cuyas novelas las alusiones que se pueden encontrar relativas a estas mujeres guerreras, se hacen sobre todo bajo un tono moralista y condenatorio.

1.3.3.2. Ironía y carnavalización contra-exotista en la narrativa liberal mexicana

Como lo expresó Mikhaïl Bakhtine: « les festivités, dans toutes leurs phases historiques, se sont rattachées à des périodes de crise, de bouleversement, dans la vie de la nature, de la société et de l'homme ». ¹²⁶ Por lo tanto, la ironía, para los escritores liberales mexicanos fue también un recurso estratégico para contrarrestar lo que ellos consideraron el exotismo caricaturesco con que franceses y europeos habían hecho el retrato de México. Juan Mateos, así como Altamirano, además de servirse del contra-exotismo literario, decide retomar los recursos retóricos de la sátira y el carnaval para ridiculizar a su vez a Francia, sus costumbres, su cultura, y su Historia. ¹²⁷ Mateos, hombre de gran acervo, dramaturgo avezado y periodista por convicción, no dudó en utilizar todos sus conocimientos culturales, referenciales y sus recursos paratextuales y genéricos para trastocar la intervención francesa en burla e irrisión. Este autor, recurriendo, por una parte, a la tradición renacentista española –haciendo guiños a Cervantes, Quevedo, los entremeses y la literatura picaresca– y por la otra, a la comedia francesa –notablemente a Molière– tipifica una extensa variedad de personajes, en una trama donde pícaros liberales se enfrentan y vencen, por medio de la imaginación, la estrategia y la perseverancia, a unos conservadores ridículos, serviles y amanerados, coludidos con una Francia avejentada, prostituida y decadente. Por ello, en la novela de Mateos, bajo el tamiz de la mirada del narrador, especie de espejo deformante, el desfile del cortejo intervencionista que entra triunfal en la capital de México se tornará de manera progresiva en un espectáculo absurdo, grotesco y risible:

¹²⁶ Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁷ Como se puede constatar, la sátira en Francia es una tradición muy antigua. Ver Gustave DESNOREYSTERRES, *La comédie satirique au XVIIIe siècle : histoire de la société française par l'allusion, la personnalité et la satire au théâtre : Louis XV - Louis XVI - la révolution*, E. Perrin, Paris, 1885.

Daban las diez y cuarto, cuando se oyó por el rumbo de San Lázaro la detonación de las piezas de artillería anunciando la llegada del comandante en jefe de la expedición, quien según el programa expedido por la junta directiva de la festividad, debió allí ser recibido por el jefe político y los empleados, dirigiéndole una arenga y poniéndole en posesión de la capital en calidad de amigo y aliado[...] Ya hemos dicho que un gentío inmenso llenaba las calles, y en toda su extensión la plaza de Armas, los portales de las flores, Diputación y Mercaderes y el atrio de la Catedral, cuando precedida por salvas y vítores, apareció la descubierta del ejército. El asesino de Tacubaya, manchado aún con la sangre de Valle y Ocampo, llevando sobre su existencia el anatema del mundo entero, venía al frente de unos miserables batallones mal vestidos y peor armados, que sufrían el desprecio más profundo y la burla más sarcástica de los invasores. Tras ese grupo de harapientos soldados, apareció la arrogante caballería francesa, formando la descubierta en pequeñas secciones y algunos trozos de infantería.¹²⁸

Los términos en cursivas: *posesión*, *amigo* y *aliado*, subrayados intencionalmente por el narrador, resaltan el carácter irónico de la supuesta alianza entre unos arrogantes franceses y unos serviles conservadores, para reducirlo al vil ultraje y a una invasión totalmente interesada y despectiva. La descripción de los personajes referenciales históricos que desfilan en el cortejo, tiene así mismo por objeto caricaturizar y satirizar al enemigo para mostrarlo al lector, ridículo, irrisorio y despojado de toda seriedad y congruencia:

El movimiento impreso repentinamente a la masa de espectadores, indicó la aproximación del general Forey, el jefe del ejército expedicionario. Forey es un hombre que pasa de setenta años. La inclinación de su cabeza ya cubierta con el hielo de la vejez, anuncia que pronto entrará en la decrepitud. Forey es cargado de hombros [...] su fisonomía es muy poco francesa, más bien parece irlandés. Los ojos azules, la mandíbula inferior muy pronunciada, el color rojo como el de un flamenco lleva bigote entrecano, y ya en todo su semblante se notan los caracteres del rostro de una vieja. A su edad, ya los arreos del soldado comienzan a caricaturizarse [...] -Mira, dijo Enrique a su compañero, ese viejo me parece un zorro de primera fuerza [...] - Hay quien asegura, dijo Enrique, que Napoleón lo ha enviado a México para que se corrija.¹²⁹

¹²⁸ Juan MATEOS, *op., cit.*, p. 70.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 70- 72.

Los términos *impreso* y *caricaturizarse*, evidencian el carácter caricaturesco de la descripción, la cual parece corresponder más a una caricatura de prensa que a los atributos de un ser humano. La mandíbula prógnata y los marcados signos de una vejez crapulosa parecen poner de relieve el carácter decadente y grotesco de la monarquía europea. Además, el general Forey¹³⁰ es despojado de su humanidad y lo mismo ocurre con su masculinidad e incluso su nacionalidad. Estos personajes intervencionistas, por lo tanto, se encuentran despojados de toda referencialidad humana para constituirse en una presencia inútil, bruta y salvaje. Las descripciones del representante de los conservadores aliados a Francia, Juan Nepomuceno Almonte y del ministro francés Dubois de Saligny también se realizan en este tenor:

Aunque este personaje es muy conocido, estas páginas pueden llegar a manos de personas que no hayan visto nunca al célebre prohombre de la monarquía [...] Tiene un especial cuidado en sus manos, y sus uñas son largas y pulimentadas como las de un águila [...] Almonte tiene el tipo azteca, los pómulos muy pronunciados, la frente algo deprimida, los ojos vivos y la mirada atrevida y dominante sin pretensión [...] Almonte es un hombre de instrucción, aunque de poca capacidad. Ese día llevaba uniforme de general. El hombre perdía el noventa y nueve por ciento de su representación. Aquellos galones lo ponían en el patíbulo del ridículo, en la picota de la evidencia.¹³¹

Como se observa, la descripción de este diplomático, la cual se ve focalizada en sus manos, se resume al discurso animal de la rapacidad y la voracidad del águila. Así mismo, el narrador, al hacer hincapié en el origen azteca del general Almonte, lo cual también será objeto de la burla liberal¹³², desea evidenciar el ridículo característico de la figura del nativo afrancesado. Para terminar este cuadro de exhibición de feria, se destaca la descripción de Dubois de Saligny, representante de la diplomacia francesa:

Este gracioso personaje, tiene una fisonomía rara; ha encalvecido por secciones y su cabeza presenta, por la falta desigual de cabello, el aspecto de un tablero de damas. Tiene la frente del gato, un ojo cerrado y otro a medio cerrar, su nariz es igual al pico de un tecolote; su boca demasiado grande; su cabeza aplastada y deforme, y una barba rala de color indefinido [...] Su cuello es corto y su cuerpo mal forjado. Usa

¹³⁰ Élie- Frédéric Forey fue el primer comandante general del cuerpo expedicionario francés en México. Fue enviado por Napoleón III para organizar un gobierno de transición antes de la llegada de Maximiliano.

¹³¹ *Ibid.*, p. 71.

¹³² Juan Nepomuceno Almonte fue un general y diplomático mexicano, destacado por su colaboración en la intervención francesa. Este colaboracionismo y su origen indígena, lo hicieron blanco del escarnio de los intelectuales liberales.

vestidos de la moda pasada: un sombrero de parasol, pialeras, lente incrustado entre la órbita y la ternilla, y habla sin que se le entienda la tercera parte de su conversación. La maledicencia pública lo acusa de ebrio consuetudinario. Esto proviene de haberse excedido en el uso de los licores embriagantes el ministro de S. M. I., Napoleón III (sic), y haberse presentado de una manera inconveniente en el paseo de Todos Santos.¹³³

La imagen que nos da este conjunto de características, exaltación de lo grotesco carnalesco, habla por sí sola. Mediante la descripción de este personaje, a caballo entre la animalización y la caricatura, el autor también tiene por objeto representar el cliché del francés alcohólico. Finalmente, para clausurar la caricatura intervencionista, asistiremos, en un sentido figurado, al entierro de la intervención, con la escenificación de la misa del Te Deum:

Los tres personajes desmontaron frente a la puerta principal de la iglesia metropolitana, y fueron recibidos con palio, cruz y ciriales, por el venerable cabildo eclesiástico, que seguido de todo el clero, se adelantó hasta las gradas del atrio. Saludó el general Forey a aquella falange clerical, y entró a la catedral con Almonte y Saligny bajo el palio. Este cuadro ridículo, provocó la hilaridad de las mismas sotanas y del pueblo Mr. de Saligny bajo el ¡Palio! Almonte entre ¡ciriales!¹³⁴

El narrador mismo cita la influencia del caricaturista francés Jean-Ignace-Isidore Gérard, « Granville » (1803/1847) como fuente de inspiración para sus personajes, filtro satírico mediante el cual, también a manera de denuncia prefiere visualizarlos. Los personajes conservadores: *mochos, grifos, cangrejos, reaccionarios*; personajes representados como estultos, arribistas, hipócritas, elitistas e insensatos, tampoco escapan a la sátira caricaturesca, como podemos ver en la descripción del matrimonio Fajardo:

El señor fajardo era un hombre alto, erguido como un ganso disecado, de nariz arremangada y frente mezquina. Usaba patillas y un pelucón color de cerda de jabalí, que se elevaba a tres centímetros de su frente, sostenido por una peineta. Era un hombre de chaleco blanco con botón dorado, saco rabón y pantalón de mameluco[...]
La señora fajardo era una vieja enjuta como una caña de invierno, no había en ella más protuberancia que su larga nariz amoratada color de rábano, sus labios formaban una línea imperceptible, su barba era pequeña y sus ojos redondos y chicos, pero chispeantes en extremo, su frente inmensamente grande y su pelo castaño muy ralo. La señora Fajardo era blanca, de un blanco albayalde puesto siempre en contraste

¹³³ *Ibid.*, p. 71.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 71.

con los colores de sus vestidos, que por lo común eran verdes, divisa de la secta reaccionaria.¹³⁵

Es también digna de enfatizar la comparación del grupo conservador con una secta, en la cual se connota su carácter apócrifo e idólatra, en contraste con los verdaderos valores cristianos, fomentados por el grupo liberal. En diversas ocasiones, el narrador aprovecha la riqueza simbólica que le inspiran sus adversarios, para dar rienda suelta a metáforas, símiles y paralelismos festivos y burlescos. Como en este ejemplo, mediante el cual el México conservador, a la manera de una mujer liviana, acepta entregarse el mejor postor:

Se trata, prosiguió la señora Fajardo, de la combinación de un traje, se trata de los símbolos, usted sabe que es mi fuerte. – ¿Qué idea piensa usted simbolizar? –La entrada del ejército, replicó con petulancia doña Canuta. –La entrada... la entrada, repitió absorto don Serafín, pues la entrada puede simbolizarse de varias maneras. – Veamos, dijo la Fajardo. –Pues como el ejército debe entrar por la puerta de la ciudad, póngase usted un adorno de fachada en la enagua del vestido. –Ese fue mi primer pensamiento. Puede usted, continuó don Serafín, rodear la enagua de aros triunfales de blonda...-La enagua debe llevar tres olanes con los colores de la bandera francesa, y el peinado una pluma azul que represente la paz. –[...] Añadiré al tocado la borla que he quitado al espadín de mi esposo, ése es el símbolo de la gloria militar. Doña Canuta, sin conocerlo, aceptaba el traje de los monos del circo.¹³⁶

En el vestido de baile para la gala de bienvenida al imperio que se manda a confeccionar esta dama conservadora, observamos que Mateos simboliza tanto la violación de Francia a la parte anacrónica y decadente de México como la prostitución de la mujer reaccionaria con el hombre francés. Así encontramos como parte del mensaje moral de la literatura liberal dirigido a la mujer mexicana la censura de cualquier tipo de relación amistosa o amorosa con el invasor. Las letrillas satíricas que podemos encontrar de forma considerable en el relato, también son recursos de la imaginación liberal destinados a reforzar de manera lúdica la transmisión de sus mensajes:

Con acento de alfeñique
Y con andaluz jaleo,
Cuando el triunfo del manteo
Anuncio el traidor repique,

¹³⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 48.

Entro en casa don Fadrique
Aumentando la boruca,
Y le dijo a su hija Cuca
Moviendo alegre los pies:
Ya vino el güerito, me alegro infinito,
¡Ay hija! Te pido por yerno un francés.¹³⁷

Esta letrilla satírica de Guillermo Prieto, así como otras del mismo autor y de su amigo y camarada Vicente Riva Palacio, que encontramos citadas en diversos momentos del relato, tiene como función exotizar y ridiculizar tanto al invasor, como al malinchista que lo acepta y acoje¹³⁸. De esta manera, como lo observamos en Mateos, la caricatura, el humor y el carnaval también son recursos del discurso liberal en aras de un aleccionamiento social pedagógico y moralizante. En conclusión, observamos que la ironía, en sus aspectos festivos e irrisorios, tuvo un papel notable en el campo de los escritores liberales, en la difusión de sus paradigmas e ideales. La literatura, por una parte sentimental y moralista, pero por otra lúdica e irónica, es el ejemplo tajante de la imaginación como vehículo discursivo e ideológico.

*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 179.

¹³⁸ Podemos encontrar en la literatura liberal una manifestación temprana del concepto de « malinchismo ». Este término, acuñado por el imaginario mexicano y notablemente desarrollado por Octavio Paz, hace referencia directa a Malinche, la mujer indígena del conquistador Hernán Cortés. Con ello se hace alusión a la preferencia de lo extranjero por encima de lo local.

Capítulo 4

Objetivos y alcances

de la novela liberal mexicana del siglo XIXe

1.4.1. Redefinición y reescritura liberal de la novela histórica

La literatura mexicana liberal post-intervencionista, con el afán de contrarrestar la intervención francesa y sus discursos colonialistas, retomó a su vez elementos sobresalientes del pensamiento europeo y sobre todo del francés. Sin embargo, desde el punto de vista histórico y antropológico, los escritores liberales mexicanos buscaron a su vez deslindarse de un pasado europeo. Por ello, su literatura, además de querer plantear la condición identitaria del mexicano y de querer contrarrestar el exotismo eurocentrista, también constituyó para este grupo la mejor manera de escribir la historia de su país. De esta manera, Altamirano, así como Mateos y Riva Palacio, recurren al sentimentalismo novelesco, que toca directamente la sensibilidad del lector y sobre todo de la lectora, para transmitir su ideología y dejar impronta de la epopeya liberal. Así lo expresa el doctor L..., narrador omnisciente de Clemencia: «Debo cesar aquí en el fastidioso relato histórico que me he visto obligado a hacer... Ahora comienzo mi novela, que por cierto, no va a ser una novela militar, quiero decir un libro de guerra con episodios de combates, sino una historia de sentimiento, historia íntima [...]»¹³⁹

La definición y la descripción del quehacer histórico y literario, compartiendo ambos un origen en común, ha sido objeto de múltiples estudios y tratar de restringir sus similitudes

¹³⁹ Manuel ALTAMIRANO, *op., cit.*, p.5.

ha sido una preocupación recurrente. El impulso romántico de la novela histórica del siglo XIXe, como lo explica Marina Gálvez¹⁴⁰, por una parte, encontró principalmente su inspiración en los modelos de Walter Scott y Alfred de Vigny, y por la otra, sobre todo en lo relativo a la literatura latinoamericana -en pleno surgimiento- incurrió en varias experimentaciones. La novela mexicana liberal, en su tratamiento de la historia como manifestación de la visión de una ideología, también habría de formarse un concepto propio de novela histórica, adaptado a sus necesidades culturales, sociales y propagandísticas. Como podemos observar en las novelas de nuestro corpus, para el autor decimonónico, la literatura corresponde y se apega a un pretendido realismo y una pretendida verosimilitud, que buscan legitimarse en su carácter testimonial. Así lo declara de entrada el narrador de *Clemencia*: «Ni yo puedo hacer otra cosa, pues carezco de imaginación para urdir tramas y para preparar golpes teatrales. Lo que voy a referir es verdadero».¹⁴¹ Realismo, por supuesto, adaptado a los dictámenes de su imaginación y de sus alcances. Esta visión de la literatura también es compartida por nuestros novelistas franceses, y así lo anota Lucien Biart en la introducción de una de sus novelas: «Narrateur fidèle, j'ai traduit les paroles de personnages que j'ai connus avec toute l'exactitude que permet notre langue. Pour ce qui est de la partie dramatique, je n'ai rien eu à inventer».¹⁴² De esta manera, bajo el argumento del realismo, estos autores se permitieron dar rienda suelta a su imaginario exotista. En ambos casos, tanto en el del relato mexicano como el del francés, más que hablar de *realismo* se puede hablar de *relativismo*, para emplear el término utilizado por Fernando Ainsa¹⁴³ estudioso de las relaciones entre la literatura y la Historia. Para este investigador, el relativismo es la tendencia a privilegiar ciertos aspectos de la realidad, más que proyectar la realidad en sí misma, como se puede constatar en estos relatos decimonónicos. Este pretendido apego a la realidad y a la veracidad, en el caso de los escritores mexicanos liberales, habría sobre todo de servirles para legitimar su discurso, en su búsqueda por trascender una efímera condición de novelistas y erigirse en dictadores de reglas de vida y conducta. Mediante una retórica hiperbólica y un discurso populista, fundamentado tanto en leyes naturales como sobrenaturales, estos escritores emprendieron la legitimación de la escritura de una Historia mexicana liberal y revolucionaria, cuya entronización habría de perdurar hasta entrado el siguiente siglo. Así lo confirma el narrador omnisciente de *Calvario y Tabor*, novela

¹⁴⁰ Ver Marina GÁLVEZ, «Los modelos de la novela histórica: de la «verdad» de la historia a la historia como ficción» en *América*, n° 34, 2004, p. 167-175.

¹⁴¹ Manuel ALTAMIRANO, *op., cit.*, p.6.

¹⁴² Lucien BIART, *La terre chaude: scènes de mœurs mexicaines*, G. Charpentier, París, 1879.

¹⁴³ Ver Fernando AINSA, «La intervención literaria y la reconstrucción histórica» en *Histoire et imaginaire dans le roman hispano-américain contemporain*, América, Cahiers du Criccal, n° 14, París, 1993.

sentimental de Vicente Riva Palacio también contextualizada en la guerra de intervención: « Si nuestra imparcialidad no fuere suficiente garantía de la verdad de los hechos que repetimos, todo el estado de Michoacán abonará nuestras palabras, que algún día recogerá la historia para grabarlas en sus páginas de bronce ».¹⁴⁴ No es de extrañar que posteriormente, el mismo Vicente Riva Palacio se aventurara a emprender la obra de compilación histórica monumental *México a través de los Siglos*¹⁴⁵ y así también, encontrar legitimación a la visión liberal a través de las páginas de la Historia. Sin embargo, los liberales, a diferencia de nuestros escritores franceses de novela-folletín de aventuras, tuvieron pretensiones y objetivos históricos, como parte de un proyecto trascendental y visionario de edificación nacional. Señala Ainsa, retomando el discurso de Michel Foucault, que la Historia no busca tanto «memorizar» el pasado, sino reagruparlo en «conjuntos» de acuerdo con una «arqueología del saber». Como argumentan los analistas del discurso, éste se ve recurrentemente sometido a procesos de control, selección y redistribución, de acuerdo a «modelos culturales», que en el caso de la historia liberal mexicana buscaron erigirse en sistema. Así, para crear un nuevo modelo cultural, los liberales optaron por recomenzar la historia de México, poniendo como punto de inicio *la independencia* de España y como punto culminante el segundo movimiento de *independencia* o la *revolución* que liberó a México de Francia y del yugo extranjero. En este caso, consideramos que, así como el europeo eliminó, prohibió y censuró, fusionando, cuando no exterminando cultos, monumentos y otras múltiples manifestaciones prehispánicas, durante la colonia, nuestros escritores liberales mexicanos habían de repetir esta tendencia. Esto, en cuanto a lo que esta reapropiación liberal de la historia tuvo de negacionista, relativista y auto-legitimista, en lo cual también residió su contradicción y sus limitaciones.

Por otro lado, los intelectuales liberales otorgaron un estatuto « histórico » a su novela, aunque esta pueda clasificarse, sobre todo en lo que se puede considerar como « Historia de acontecimientos », que para estudiosos como Ainsa, se opone a una visión histórica a largo término. Esta readaptación del concepto de novela histórica, aunque contradictoria, a nuestro parecer no fue debido a un error de percepción de estos intelectuales mexicanos, bastante al corriente de las tendencias de la novela histórica, sino a una elección. Riva Palacio, tajante e

¹⁴⁴ Vicente RIVA PALACIO, *Calvario y Tabor*, Porrúa, México, 1869. Esta novela-folletín, que no tuvo mayor trascendencia literaria, probablemente debido a su excesivo romanticismo y al exceso de personajes y situaciones, nos interesa como ejemplo de la visión particular de novela « histórica » del autor y de la nacionalidad e identidad mexicanas.

¹⁴⁵ Ver Vicente RIVA PALACIO, *México a través de los siglos: historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual; obra única en su género, Obra histórica enciclopédica dividida en 5 tomos*, publicada a partir de 1884.

incisivo en cuanto a su reafirmación liberal, consigna la novela de sus compañeros de lucha como novela histórica, por registrar la memoria de personajes y acontecimientos notables para la Historia liberal:

El Sol de Mayo, El Cerro de las Campanas, Sacerdote y Caudillo y Los Insurgentes pertenecen a la novela histórica, y no pocas veces, datos que en publicaciones serias relativas a la historia del país no pueden encontrarse, se hallan en algunas de las novelas de Mateos. Para escribir cualquiera de ellas, ha sacudido su indolencia y ha buscado y encontrado la manera de referir los acontecimientos públicos más notables, enlazándolos con la ficción del argumento de una manera fácil y natural. El carácter y las costumbres de algunos de nuestros hombres distinguidos están mejor pintados en los libros de Juan Mateos que en muchas de las biografías que de ellos se han escrito.¹⁴⁶

Así lo plasma Riva Palacio en *Calvario y Tabor*, cuyo primer capítulo de su cuarto libro se intitula « La voz de la Historia », voz de México y de América, doliente pero serena, que se impone como la de un Juez. Deseo de resonancia y trascendencia compartido por el narrador-autor de *El Cerro de las Campanas*, el cual registra y decreta para la posteridad el escarnio de Francia y de todo intervencionismo: « No queremos dejar desapercibidos en las páginas de este libro, ciertos hechos que la historia presentará más tarde a la faz del mundo, como el padrón de la infamia de esa aventura descabellada de la Francia en América ».¹⁴⁷ Aunque manifestación de una « Historia de acontecimientos », testimonio de un pasado reciente en el que los que cuentan la historia participan en ella, no podemos dejar de encontrar en esta novela liberal mexicana una serie de referentes o elementos intertextuales que justifican una búsqueda de historicidad. En otros términos, también podemos considerar el relato liberal, aunque bajo la batuta de la imaginación literaria, como un temprano y valioso documento y bitácora de la intervención. De este modo, tanto en *Clemencia*, como en *El Cerro de las Campanas* y *Calvario y Tabor*, la narración de los acontecimientos está hecha a partir de una cronología que se preocupa por registrar las fechas de los principales sucesos históricos y bélicos. Como lo explica Ainsa, el autor que aspira a la « novela histórica» pretende la objetividad, *la mimesis*, por medio de recursos referenciales que intentarán persuadir al lector de la existencia de una verosimilitud, aunque sepamos que el discurso ficcional es plurisémico y equívoco por naturaleza. Por consiguiente, aunque de intención testimonial y realista, la novela del XIXe no deja de dar

¹⁴⁶ Vicente RIVA PALACIO, *Los cerros: galería de contemporáneos*, Porrúa, México, 1882, p. 222.

¹⁴⁷ Juan MATEOS, *op. cit.*, p. 286.

primacía a lo subjetivo sobre lo histórico. En el caso de esta novela mexicana, el sujeto, el protagonista de la Historia, es el personaje liberal.

Por otra parte, esta novela « histórica » del grupo liberal, a pesar de su intención pedagógica y aleccionadora, formó también parte de una búsqueda por extender los alcances de la Historia. El narrador-autor, camaleónico y omnipresente en el relato, además de historiador, que se preocupa por orientar y dar un sentido a su recopilación histórica y testimonial, es guía de turistas, periodista, profesor, consejero de buenas maneras, modas. Esto con la intención, no sólo de amenizar y humanizar el suceso histórico, sino de darle un toque personal e íntimo, así como suscitar la empatía del lector. Consideramos que en la novela histórica liberal ya se visualizan y comienzan a cobrar forma elementos característicos de la que se conformaría como una visión propiamente mexicana e hispanoamericana de la novela histórica. Por lo tanto, es notable la labor historiográfica que, tanto Altamirano como Mateos y Riva Palacio desarrollan en sus relatos; resultado de una preocupación por abordar aspectos específicos de la historia de diferentes lugares de México, costumbres, población, crónicas detalladas de sucesos bélicos y otros eventos significativos de la historia liberal.

Como lo subraya Ainsa, de acuerdo con una aseveración de José Lezama Lima, el relato hispanoamericano es deudor de las crónicas españolas y recopilaciones de sucesos que al carecer de punto de comparación, dieron lugar a las imágenes, estructuras y discursos más inextricables y fantasiosos. Este arte de narrar, llevado a su máxima expresión en las *Crónicas de Indias*, es la manifestación temprana del barroquismo, que será sello particular de la literatura hispanoamericana. Una literatura en la cual Historia y narrativa se entrecruzan cual brocados de catedral, y en la cual, verdad y fantasía, medida y desmesura, el fin y la nada, luchan, convergen, se enemistan y reconcilian en una eterna tensión. Así lo asevera Aínsa: « No hay punto de origen o punto de llegada en una escritura sometida a esa tensión. Nada puede detenerse, nada es definitivo ».¹⁴⁸ Esto lo observamos ya tempranamente en *El cerro de las campanas*, que en su búsqueda por plasmar un progreso positivista mexicano, rinde homenaje a la prensa, gran vehículo de transmisión ideológica, y así mismo, fuente del debate literario e intelectual de sátira y de crítica social. La difusión, la propaganda y « las noticias del extranjero »¹⁴⁹ alternan con la narración y otorgan a la novela un sentido de actualidad, y al lector, un conocimiento del papel de la prensa durante el conflicto, así como un registro de los principales

¹⁴⁸ Fernando AINSA, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁹ La inclusión recurrente de « noticias », noticias de la prensa, noticias del extranjero etc, en *El cerro de las campanas*, resulta revelador como tema de inspiración para Fernando del Paso. En esta novela posterior, el periodismo y sus alcances también serán importantes en la trama.

títulos de la prensa liberal de la época¹⁵⁰. Como ejemplo de esta alegoría, tenemos la personificación de la prensa en la figura de Enrique, periodista liberal mexicano, apodado « El fígaro Mexicano »¹⁵¹. Hombre de sociedad « dandy » y de gran cultura que se encarga de relatar los pormenores de los eventos de la alta esfera conservadora e imperial, pero también los de la lucha liberal en el campo de batalla¹⁵². Juan Mateos, quien fue además articulista en diversos periódicos liberales, no deja de relatar su experiencia en su novela : « Todos los presos se comunicaron, excepto el autor de estas páginas, a quien tuvieron encerrado hasta el último momento, por varias letrillas satíricas publicadas en el festivo periódico de la *Orquesta* ». ¹⁵³ Asimismo, también cuida de incluir material documental diverso: cartas, testimonios, diario íntimo, caricaturas, letrillas populares y satíricas, memorias acerca de momentos clave de la intervención francesa, siendo así el primer mexicano en preocuparse por hacer un registro historiográfico de diversas fuentes, en lo que podemos ver un antecedente de la exhaustiva labor historiográfica de la *Nueva novela histórica*.¹⁵⁴ Consideramos que, a pesar de que la novela de Juan Mateos no ha sido suficientemente valorada por la crítica, tanto por pertenecer al género folletinesco como por su claro discurso tendencioso y su falta de rigor histórico, ya contamos en ella con elementos que posteriormente serán representativos de esta nueva novela histórica. *El cerro de las Campanas* constituye un antecedente de la manera lúdica y jocosa de narrar la historia, que será sello característico de la narrativa hispanoamericana. Aparte de los elementos anteriormente señalados: barroquismo, ironía, carnaval y de la amalgama entre recursos literarios periodísticos e historiográficos, encontramos en Mateos, además de la preocupación por el testimonio y el documento histórico, una tendencia a la anécdota, es decir, a lo que posteriormente será considerado como parte de la « pequeña historia ».¹⁵⁵ Esta novela se distingue de la de sus colegas liberales por dedicar un lugar importante a esta « pequeña historia » apócrifa, producto del saber, el rumor y la maledicencia popular, que formará parte del

¹⁵⁰ Evidentemente, se da mayor seguimiento a la prensa liberal, aunque esto también es revelador del esfuerzo de la imaginación mexicana liberal por hacer frente a la represión del imperio y del conservadurismo, durante su época en el poder.

¹⁵¹ Con esto, encontramos nuevamente el homenaje a la prensa francesa.

¹⁵² Encontramos en el personaje de Enrique aspectos referenciales al autor, quien también fue periodista y combatió como soldado durante la intervención francesa.

¹⁵³ Juan MATEOS, *op. cit.*, p. 340.

¹⁵⁴ Para Magdalena Perkowska: “las nuevas novelas históricas se apartan del modelo clásico mediante significativas y numerosas innovaciones temáticas y formales y adoptando una posición crítica y de resistencia frente a la Historia como discurso legitimador del poder, propone relecturas, revisiones y reescrituras del pasado histórico y del discurso que lo construye” Ver Magdalena, PERKOWSKA, *Historias híbridas : la nueva novela histórica latinoamericana, 1985-2000, ante las teorías posmodernas de la historia*, Editorial Vervuet, Madrid, 2008, p. 33.

¹⁵⁵ La historiografía considera como « pequeña historia » los aspectos no comprobados de la Historia: el rumor, el chisme, el decir popular.

anecdotario de la intervención francesa. Los ejemplos de este tipo de historias son recurrentes y no solamente tocan a los personajes tipo, sino también a los referenciales. De este modo, Mateos retoma y camufla la anécdota del romance adúltero de Maximiliano de Habsburgo con Concepción Sedano¹⁵⁶. Bajo el nombre de Guadalupe, o los seudónimos de «la mujer blanca», «la mujer dormida» o «la virgen de los últimos amores de los Natchez», esta mujer nativa toma connotaciones míticas como personificación de la virgen de Guadalupe, del volcán Ixtacihuatl y de la misteriosa mujer que anuncia a Maximiliano la nefanda profecía de su muerte en México: «Massimiliano non ti fidare, torna al castello de Miramare»¹⁵⁷. Mujer de nombre simbólico y religioso y que ya insinúa una metáfora sincretista, Guadalupe es seducida, aunque no deshonrada, por el emperador extranjero venido de Austria. Esto, como lo observamos en el relato, desencadena una venganza en contra del usurpador, tanto del México prehispánico como del católico. Pura e inmaculada, especie de ideal y estandarte de un Maximiliano atormentado por el amor y la fascinación, Guadalupe, quien termina en un convento, reza por el monarca caído y lo acompaña el día de su fusilamiento. Con esto, Mateos mitifica y disfrazo el rumor de la pequeña historia con aires de leyenda, pero al mismo tiempo registra y da cierta validez al decir popular. También encontraremos otras anécdotas, como la de « el grabador diamantista », un joyero que se enriquece empeñando joyas y falsificándolas, así como la historia del coronel Toure, alegoría de la codicia y la tacañería francesa. Éste fue un francés que muere en un incendio por querer salvar sus pertenencias, pero que, para los intervencionistas muere como un héroe queriendo salvar vidas. Estas y otras situaciones, que probablemente ocurrieron durante la intervención, ya forman parte del imaginario mexicano que Mateos muestra en 1868. Tal forma lúdica, dicharachera y desenfadada de contar la historia inspirarían sin duda a Fernando del Paso para su novela y pasaría a ser sello característico de la novela histórica mexicana subsecuente.

¹⁵⁶ Concepción Sedano, según historiadores y literatos, fue la célebre amante de Maximiliano de Habsburgo en Cuernavaca. Hija o esposa del jardinero de la villa imperial, según diferentes versiones, se dice que ésta concibió un hijo con el emperador.

¹⁵⁷ Juan MATEOS, *op. cit.*, p. 215.

1.4.2. La escenificación liberal del personaje histórico

El siglo XIXe es un periodo de cambios en la representación del personaje histórico, principalmente configurado bajo el modelo *scottiano*. Modelo representativo de la novela del célebre escritor inglés Walter Scott, según el cual, como preconiza Georgy Lukacs, los personajes comunes representantes de grupos sociales y protagonistas del suceso histórico, se entrecruzan y hacen intercambios con personajes históricos. En Francia, en 1826, Alfred de Vigny en su novela *Cinq Mars*, considerada por Maxime Revon « la première œuvre remarquable en France dans le genre du roman historique »,¹⁵⁸ otorga al personaje histórico protagonismo en el relato, fuera de la narración, descripciones y apreciaciones del narrador y otros personajes. En nuestras novelas decimonónicas de contexto intervencionista encontramos aún el predominio del modelo scottiano, salvo en el *Cerro de las Campanas*, en la cual el autor se inclina por la influencia del autor francés. Como lo explica Revon, este paradigma fue, incluso años después de la publicación de *Cinq Mars*, aunque exitosa manifestación del romanticismo, bastante criticado por los censores apegados a la tradición historicista. sobre todo en cuanto a la verosimilitud se refiere. Los mismos reproches podrían aplicarse a la novela de Mateos, en la cual la fantasía de la imaginación se impone sobre la veracidad histórica, aunque no por ello se priva al relato de valor histórico. Juan Mateos, dramaturgo y deudor del teatro al cual debió su renombre en la época, a la manera de Vigny rinde homenaje en la composición y la estructura de su novela, dividida en cuatro partes, al drama neoclásico de Corneille o Racine. Con esto Mateos, dramaturgo culto y romántico exaltado, pone de manifiesto su admiración por el autor francés, así como por sus ideas liberales y su discurso enciclopedista y republicano. Además, *Cinq Mars*, como lo comenta Revon, insinúa el hastío de una época de afanes libertarios hacia la monarquía y todo sistema de poder individualista y Mateos adecua con irónica correspondencia -haciendo un guiño a Francia, en ese entonces bajo el imperio- el hartazgo liberal hacia los imperialismos. Altamirano y Riva Palacio, optando por otras tendencias del romanticismo, se muestran más prudentes que Mateos en cuanto a sus referentes históricos. En todo caso en *El cerro de las campanas* asistimos a la representación del drama del imperio en toda su decadencia y predestinación, con una Francia vetusta, corrompida,

¹⁵⁸ Ver en Alfred DE VIGNY, *Cinq Mars*, Garnier Frères, Paris, 1936 el prólogo de Maxime Revon, donde comenta aspectos interesantes sobre las aportaciones de este relato a la novela histórica.

intrigante y veleidosa y un segundo imperio mexicano condenado desde su origen.¹⁵⁹ Como ya lo expusimos en un capítulo anterior, con sus personajes franceses el autor emplea la ironía, el carnaval y el contra-exotismo con el propósito de caricaturizarlos y mostrarlos en una especie de juego de espejos deformantes en toda su fealdad y patetismo. La descripción del personaje histórico de Napoleón III es ejemplo de ello:

El sucesor de Cavaignac es un hombre de baja estatura, ancho de espaldas, el pecho prominente; sobre un cuello algo corto se levanta una cabeza bien organizada [...] Al pelo que cubre aquella cabeza, le ha arrebatado la pintura la elegancia y respetabilidad de las canas; lo mismo acontece al bigote, que es poblado y retorcido en sus guías. Los ojos, que son el espejo del alma, están vidriados, parece que un espíritu de la noche está asomado a aquellos opacos cristales [...] Cuando se le ve pasearse en los jardines de las Tullerías o de Vincennes, se le encuentra vulgar, descansando medio cuerpo arrogante en unas piernas raquílicas que tienen por base unos pies anchos y deformes. Napoleón III luciría como una estatua ecuestre. No obstante, aquella máquina vieja ha revuelto a la Europa.¹⁶⁰

Como su emperador, superfluo, mecanizado, artificioso, vetusto y aferrado a una supremacía perdida, Francia y sus representantes son pintados desde los recursos de la sátira, producto del apasionamiento del momento y de intenciones reivindicativas. La insistencia en la vejez de este país y en la banalidad y petulancia de sus modelos, son también rasgos recurrentes en la Europa de Mateos, ambos presentes en el retrato de su emperador. Este además, a todo lo largo de sus representaciones en la literatura mexicana, será recurrentemente caracterizado de forma negativa, como compendio de un imperialismo caduco, de la decadencia de los usos y la depravación de la civilización colonizadora. Cabe destacar que del lado del folletín francés, el Emperador francés, si bien ausente de la mayoría de las disertaciones políticas de estos relatos, tampoco goza de gran simpatía, como se expone en la novela de Gustave Aimard, en la que narrador y personajes critican acremente la postura intervencionista de Napoleón III.

Es en los personajes de los malogrados Emperadores Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica, en los que el autor infunde mayor profundidad psicológica, también manifestación de cierto interés y simpatía. Esto se manifiesta en sus caracterizaciones respectivas, también impregnadas de belleza y de poesía. El retrato de Maximiliano, descrito

¹⁵⁹ El primer imperio mexicano (1821-1823), encabezado por Agustín de Iturbide, correspondió al período contínuo a la independencia de España.

¹⁶⁰ Juan MATEOS, *op. cit.*, p. 350.

más objetivamente que el de Napoleón III, es ejemplo de un afán de mayor realismo, concreción y profundidad:

Maximiliano era un joven de treinta y tres años, alto y arrogante; sus cabellos rubios y escasos se dividían sobre una frente despejada; sus ojos de un azul claro, con la mirada fría y algo paralizada, la nariz recta y levantada en su extremidad, hasta descubrir un tanto las fosas nasales; una barba larga, dividida, formando dos grupos que caían hasta el pecho, el bigote mas claro aun que la barba, dejaba ver la dentadura superior muy pronunciada a causa de lo entrante de la mandíbula inferior. Maximiliano conservaba todo el tipo de sus antepasados de la Edad media.¹⁶¹

El emperador, caracterizado, por una parte, como un joven de rasgos nobles, por la otra, es la personificación de la monarquía arcaica y físicamente deformada de la Edad Media. Al representarlo como títere de las ambiciones de Napoleón III, sin voluntad y atormentado por el peso de las «supersticiones alemanas», Mateos escenifica a un Maximiliano débil, timorato, incapaz y libertino. Aunque por otra parte, a lo largo del relato, también encontraremos a un Maximiliano honesto y de espíritu liberal, humano y por momentos arrojado y heroico. Retomando, como Vigny las tendencias trágicas del drama neoclásico de Corneille o Racine. Mateos, supersticioso a la vez, también se propone, mediante una serie de coincidencias cabalísticas, mostrar la predestinación del segundo imperio mexicano a la tragedia y el fracaso y poner en escena unos emperadores guiados por la estrella de la mala fortuna. Esta serie de coincidencias será posteriormente retomada por historiadores y literatos y trascenderá como *la Leyenda negra de Maximiliano*¹⁶²

Cabe destacar que Mateos también sienta un precedente en la literatura del segundo imperio al hacer de la intimidad del emperador materia narrativa. En *El cerro de las Campanas*, el lector no solamente asiste al relato de las batallas liberales y a los amores de personajes de ficción, sino que además puede darse una idea de los pormenores del gobierno de Maximiliano y Carlota y de su vida personal. De esto, se puede entresacar que el autor no solamente recurrió para su novela, como Altamirano y Riva Palacio en gran medida, a la inspiración literaria, sino que también su obra manifiesta el conocimiento de fuentes históricas así como de la habladuría

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁶² Como lo menciona Fernando del Paso, se conoció como « la leyenda negra de Maximiliano» a toda una serie de supersticiones negativas que historiadores y literatos se encargaron de difundir, las cuales serían causantes de su tragedia en México.

popular. Los amores clandestinos de Maximiliano con una nativa de nombre Guadalupe, son muestra de la relevancia que da el autor a la pequeña historia, la otra cara del suceso histórico.

Por su parte, el personaje de Carlota de Bélgica, más maniqueo e inclinado a la maldad y a la ambición que Maximiliano, puede parecer más tendencioso y dotado de más carga negativa que el emperador. Aunque esto tampoco impide que su representación encierre mayor profundidad. Por ende, en el relato de las acciones de la emperatriz se manifiesta una relación de amor y odio, en la que su obsesión con gobernar y someter juegan un papel importante, a pesar de lo cual la descripción de su belleza, talentos y capacidades, no dejan de encerrar cierta admiración:

La bellísima Carlota Amalia, tiene una fisionomía interesante, una simpatía profunda, alta, esbelta, majestuosa, unos ojos garzos de donde se desprenden miradas dominantes, a veces sombrías y doloridas, unos labios rojos y una dentadura de marfil, su cabeza perfectamente modelada; en todo aquel conjunto de contornos y belleza, hay algo que no está de acuerdo con el arte y es, que la joven flamenca tiene las manos y los pies un tanto desproporcionados.¹⁶³

Aunque sin caer en la sátira y la caricatura, como lo hace al describir a franceses y conservadores, el narrador no deja de hacer hincapié en las taras y deformidades físicas de los emperadores. Carlota, aunque ambiciosa, déspota y altiva, no deja de ser una mujer sobresaliente, culta, educada «mujer excepcional» dotada del «genio y arrojo de las heroínas.» Mateos, aunque tempranamente y sin demasiada profundidad psicológica –pero con destellos de lucidez e imaginación– ya toma en cuenta el potencial histórico y humano que el personaje de Carlota de Bélgica representaría en el porvenir para literatos e historiadores del mundo entero. La locura de Carlota, fenómeno que daría lugar a las más descabelladas suposiciones, es tempranamente cuestionada y analizada por Mateos, quien de acuerdo con la influencia romántica y clásica la atribuye más a una maldición o predestinación:

Carlota tenía imaginaciones exaltadas como los sonámbulos y magnetizados[...] La emperatriz Carlota estaba bajo la influencia de un cerebro lleno de imágenes ardientes y concepciones rápidas como la exhalación. Su inteligencia era clara como la luz del sol, y comprendía cualquier negocio a su simple enunciación[...]¹⁶⁴

¹⁶³ *Ibid.*, p. 130.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 312.

Aunque poseedora de una locura bastante temperada, las manifestaciones de demencia de una emperatriz «nacida en la hora aciaga» serán consecuencia de una predestinación, en correspondencia con el declive de una monarquía enferma y delirante. Sin embargo, es interesante ver cómo la imagen de una Carlota enloquecida en su castillo y los cuadros alucinantes de sus delirios en *el Cerro de las Campanas* son de notable contenido poético y no dudamos que serán inspiración posterior para Fernando del Paso:

Los consortes hojeaban el diccionario de la lengua de Cervantes para leer un expediente en el que figuraba el dictamen de la Junta de Notables y el decreto del 12 de julio [...] El semblante de Carlota se alteraba visiblemente, su mirada se fijó repentinamente en un punto invisible del aposento, sus labios comenzaron a balbucir algunas palabras y su seno se dilataba como agitado por la opresión [...] En la mesa de centro había un mapa de México [...] Nublóse el semblante de la princesa, mordió su labio, hincando sus dientes de marfil en aquella hoja de rosa, hasta hacer brotar la sangre [...] Después de un momento, exclamó: -Llega hasta aquí el ruido de sus monitores, la guerra civil destroza el suelo de Jackson [...] Dos gigantes terribles libran su existencia en un duelo de muerte [...] El imperio, la corona ¡Ensueño delicioso! Desde el trono, dominando los dos mares que ciñen al mundo [...] La Francia cabe en uno de mis estados [...] ¡La Francia! [...] ¡Mi abuelo! [...] ¡Dios mío! [...] Luis XVI [...] La guillotina [...] La revolución [...] La república [...] María Antonieta [...] La Marsellesa [...] Despertóse el austriaco al ruido nervioso de aquella carcajada y se dirigió al aposento pálido y sombrío como un espectro, entreabrió la puerta y vio a la joven archiduquesa delirante, extraviada, hablando con los retratos de sus antepasados.¹⁶⁵

Aunque el simbolismo que posteriormente se asociaría a Carlota, madre, vidente, emblema de la literatura y la historia mexicanas y del sincretismo, que encontraremos más desarrollados en el siguiente siglo, aún son quiméricos y someros, ya encontramos en la Carlota de Mateos un imaginario en gestación. El mito de la figura de la emperatriz como madre de los mexicanos: «Señora, V. M. es la madre de los mexicanos»¹⁶⁶, es una creación liberal que encuentra su manifestación más significativa en la letrilla *Adiós mamá Carlota* de Vicente Riva Palacio. En un momento de la novela, en la que este general, guía y estratega del ejército liberal, comienza a desesperar del triunfo, va a percibir esta canción en la lejanía, evidencia de la huida de la emperatriz y para él alivio y aliciente :

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 134-135

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 248.

Riva Palacio se sentó en el tronco de un árbol, y se entregó a las ilusiones que agitan el alma de los que yacen lanzados en el vaivén de la política. Todo había quedado en silencio... De repente se oyó una voz melancólica que levantaba una canción desconocida en el mundo de los sonos populares. En medio del silencio se percibía claramente la letra que acompañaba el cantar:

La niebla de los mares
Radiante sol aclara,
Ya cruje la Novara
A impulsos del vapor
El agua embravecida
La embarcación azota,
Adiós, mamá Carlota
Adiós, mi tierno amor.¹⁶⁷

Cabe destacar el contexto en el que Mateos sitúa esta letrilla, la cual, aunque visiblemente satírica constituye de alguna manera un homenaje a la extranjera que eligió vivir y asimilarse a México. Como lo observaremos en la progresión de nuestro estudio, Carlota, en el imaginario cultural de este país, se configurará como una figura materna. Es interesante observar, como lo manifestaron posteriormente Octavio Paz, Rosario Castellanos y Carlos Fuentes, entre otros,¹⁶⁸ la relación del mexicano con la figura materna. En su ensayo «Los hijos de la Malinche», Octavio Paz trata de la Malinche, la primera madre de los mexicanos, madre del violento sincretismo español producto de la violación. Carlota de Bélgica, en este caso, vendría a configurarse como segunda madre de los mexicanos -la madre loca- producto del segundo sincretismo entre México y Francia, país con el que México establece una relación política, intelectual y literaria de amor y odio. Como lo podemos constatar en nuestros autores liberales, la joven patria mexicana aún se encuentra asimilada como una *patria* de dominio masculino, pletórica de figuras paternas y viriles tales como Miguel Hidalgo¹⁶⁹ o Benito Juárez, íconos positivos, pero de figuras femeninas maternas negativas o controversiales como la Malinche y Carlota. Por otro lado la aparición de Carlota de Bélgica, figura caracterizada por

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 345.

¹⁶⁸ Como lo veremos posteriormente, estos autores retomarán la figura de Carlota de Bélgica para poner en perspectiva la relación de los mexicanos con Carlota de Bélgica, madre loca cuya locura fascinante se volvería mítica.

¹⁶⁹ Miguel Hidalgo y Costilla (1753- 1811) «El Padre de la Patria», fue un sacerdote criollo que se convirtió en égida del movimiento de independencia de México (1810- 1821) de España.

su inteligencia, su bondad y su ambición y sobre todo su locura, vendría a erigirse en símbolo de esta relación contrastante entre la admiración y el rechazo de México hacia el extranjero. Habrá que esperar al siglo siguiente para que esta fascinación por Carlota de Bélgica y la suerte del malogrado emperador se muestren más claramente matizadas. Al tratar de buscar en sus personajes históricos explicaciones históricas para la justificación de una nacionalidad basada en un sincretismo liberal y republicano, Mateos ya toca someramente cuestiones que subrayan las contradicciones y vicisitudes de la identidad del mexicano y que serán abordadas de forma más concisa durante el siguiente siglo.

1.4.3. Discursos cruzados sobre la utopía liberal

El siglo XIXe mexicano fue un periodo en el que, gracias a la imaginación romántica y al proyecto humanista liberal, la literatura mexicana cobró trascendencia como reafirmación de un pensamiento libre y civilizado y de un conocimiento de la historia. Sin embargo, como lo consideraron estudiosos de la identidad nacional, el problema identitario, fundamental para el conocimiento integral de una nación, fue relegado, oculto e incluso enmascarado. Principalmente, una de las críticas que prominentes intelectuales del siglo XXe como Samuel Ramos, Antonio Caso y Octavio Paz¹⁷⁰ realizarían al liberalismo mexicano fue el haber querido construirse una identidad por generación espontánea, sin tomar en cuenta tanto la herencia prehispánica, así como un complejo proceso del mestizaje y de fusión cultural. La lectura de novelas como *Clemencia*, *el Cerro de las Campanas* y *Calvario y Tabor* son confirmaciones de esta reflexión, pues a pesar de que la « mexicanidad » de los personajes se encuentra constantemente mencionada y reforzada, no se puede encontrar una definición o explicación precisa de los antecedentes de este término.

¹⁷⁰ Ver las siguientes obras: Caso ANTONIO, *El problema de México y la ideología nacional*, Cultura, México, 1924. Samuel RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Imprenta mundial, México, 1934. Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, México, 1950.

Para los liberales mexicanos, según se manifiesta en nuestros relatos, el *mexicano* es por consiguiente, sobre todo una entidad nacional construida, surgida en una patria de sentimientos auténticos, pero de aspiraciones republicanas importadas, y por ende, producto de una tradición y de creencias escogidas. Para estos escritores liberales fue importante hacer una separación y diferenciación de México y de España, tal y como lo subraya, por una parte, el narrador de *El cerro de las campanas*: « Clara estaba al lado de su padre, rico comerciante español. Don Alberto Rodríguez era un hombre honrado, trabajador; luego que tuvo una fortuna, se casó con una señorita mexicana...»¹⁷¹; y por la otra el narrador de *Calvario y Tabor*: «Don Bartolo del Murillo era un español, viejo, rico y honrado, que vivía tranquilamente en México desde el año del Señor de 1825[...] la familia de don Bartolo se componía de su mujer doña Guadalupe, mexicana, criada con las costumbres de los tiempos coloniales, que no abandonaba nunca».¹⁷² Asimismo, como observamos en estos relatos, la identidad mexicana es algo que se manifiesta, se evidencia, pero que no se explica. Se es mexicano porque se es patriota, noble, generoso, virtuoso, sacrificado, mártir, anti-intervencionista, etc. Se es mexicano porque no se es francés ni español, pero no se es mexicano por pertenencia racial, origen o mezcla. Como se ha mencionado en este estudio, por una parte, Altamirano, aunque denuncia la discriminación racial, omite mencionar el grupo étnico sobre el que esta recae, cayendo finalmente en la ambigüedad y la contradicción. Por otro lado, tenemos la diferenciación que se establece en *El cerro de las campanas* entre el mexicano y el indígena, puesta en boca de uno de los personajes liberales:

Señores, gritaba con toda la fuerza de sus pulmones Enrique, es necesario leer públicamente la proclama de Galicia Chimalpopoca dirigida a sus compatriotas; tiene bellezas de oratoria que pueden arder en un candil, voy a mandar una resma de esas proclamas a los tarcahuases y a los seminole. ¡Que se lea!, ¡que se lea!, gritaron algunas voces. –No es fácil, continuo el calavera hay una pequeña dificultad, y es que el ciudadano Chimalpopoca la ha escrito en otomí y yo no conozco esa jerga, es necesario llamar al primer carbonero que pase, para tener el gusto de oír los discursos aztecas. – ¡Señores, brindemos por la recopilación de indias! –No, por la recopilación de mexicanas es mejor.¹⁷³

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁷² Vicente RIVA PALACIO, *op. cit.*, p. 128.

¹⁷³ Juan MATEOS, *op. cit.*, p. 152. Faustino Galicia Chimalpopoca (1805- 1877), historiador y profesor de Nahuatl, fue mentor de Maximiliano de Habsburgo en esta lengua. En ello, podemos ver una doble intención de Juan Mateos: burlarse de su origen indígena y de su adhesión al imperio.

En este párrafo de *El Cerro de las Campanas* es puesta en evidencia la aproximación aún racialmente incómoda del mexicano liberal hacia los indígenas, estrato aún discriminado y considerado como el más bajo de la sociedad mexicana. A pesar de que Mateos, como Altamirano y Riva Palacio, por una parte exaltan la tradición cultural indígena, haciendo alusión en sus relatos a íconos o símbolos del pasado étnico cultural y arquitectónico como las pirámides, poesías, leyendas y tradiciones prehispánicas, por la otra, identitariamente, hacen abstracción de esta herencia racial. Como lo explica Christopher Conway en su artículo sobre Manuel Altamirano¹⁷⁴, éste, -así como otros liberales de ascendencia indígena-, no buscaba identificarse directamente con el indio ni hacerse de manera explícita portavoz de manera explícita de su raza. Incluso, como lo afirma Conway, Altamirano vio la condición indígena como una tara, que con la cultura y el conocimiento podía ser superada. Siendo el indígena bajo la perspectiva liberal, como entidad racial y social, originariamente relacionado con la ignorancia, el salvajismo y la brutalidad, éste tampoco buscó en la condición indígena la esencia de lo mexicano. Como ejemplo de lo anterior, asistiremos incluso en *El Cerro de las Campanas* a la marginalización del indio salvaje del norte como una entidad social aparte: bárbaro, brutal, sanguinario e inadaptado para vivir en sociedad:

El desierto de América no es como el de la Arabia[...] Hay seres que fuera del dintel e la civilización se han apoderado de aquellos majestuosos lugares y los recorren sin cesar, se albergan en ellos y los convierten en un vasto campo de muerte donde blanquean los restos humanos junto a la señal redentora[...] Los bárbaros![...] [...] Los apaches.¹⁷⁵

Por ello, consideramos que para estos autores la esencia de lo mexicano no reside en lo racial sino en lo cultural. El mexicano, más que una entidad genética producto de un origen es un conjunto de atributos culturales e intelectuales. Por lo tanto, para los autores liberales mexicanos, a diferencia de los autores franceses del corpus – aún deudores de conceptualizaciones raciales heredadas de la colonia- el adjetivo mexicano corresponderá más a una diversidad de abstracciones simbólicas y alegóricas. De esta manera, como podemos señalar con referencia a uno de los protagonistas de *Calvario y Tabor*, el mexicano puede reunir al mismo tiempo cualidades y aspiraciones contradictorias:

¹⁷⁴ Christopher CONWAY, « El aparecido azteca: Ignacio Manuel Altamirano en el necronacionalismo mexicano, 1893 » en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 62, 2005, p. 125-142.

¹⁷⁵ Juan MATEOS, *op. cit.*, p. 226- 230.

Jorge había hecho sus estudios en un colegio de los Estados Unidos y tenía esas maneras corteses y despejadas, tan naturales en los hombres que han viajado por diversos países[...] –Es un hombre de sociedad tu amigo– dijo Elena a Eduardo. – Vaya sí lo es; y tan instruido como valiente. – ¿Es mexicano? – mexicano; pero anda como yo en campaña, sin ser soldado: sólo por amor a la patria.¹⁷⁶

Así podemos encontrar en esos personajes, por una parte, humildad, simplicidad, provincialismo y arraigo a la tierra y por la otra, cosmopolitismo, cultura y altivez, todo ello aunado a una valentía fatalista y gran devoción por la patria liberal¹⁷⁷. El tópico de la indiferencia del mexicano ante la muerte y su tendencia al sacrificio, forma también parte de los atributos exaltados en las crónicas liberales de combate. Tópico que también aparece en las novelas de aventuras exotistas de los escritores franceses, como lo manifiesta el narrador de *Le Chemin de la Vera-Cruz*: “Cet air calme et impassible que les mexicans savent garder en face de la mort”¹⁷⁸. Es mediante la muerte y el sacrificio, valores de la herencia sincrética mexicana, que la imaginación liberal transmite su mensaje de fe y devoción a la patria. Es así que lo exalta el narrador de Clemencia, para el cual el buen mexicano es el que se consagra a ésta en materia y espíritu:

Era necesario ser muy patriota, excesivamente patriota para abandonar las comodidades de una vida opulenta y lanzarse en unión de la familia a esa vida azarosa y llena de privaciones, que era la única que se presentaba en perspectiva a los ojos de los buenos mexicanos.¹⁷⁹

Los liberales mexicanos fueron conscientes de que para erigirse como guías de la nación era necesario elaborar un proyecto integral, que además de reunir a la sociedad mexicana bajo una idea común de patria, ejerciera un lazo de identificación entre grupos raciales y sociales, bastante diferenciados y parcializados durante la colonia. La literatura post-intervencionista, además de hacer énfasis en la necesidad de la educación, del conocimiento del país y de su legado colonial y prehispánico, también buscó la unificación mediante la promoción de una lengua común: el español, y de una herencia católica. Según lo explica Terry Eagleton en su estudio sobre la evolución de los estudios literarios,¹⁸⁰ la imaginación y la religión fueron aspectos fundamentales en la búsqueda del romanticismo europeo por transmitir discursos e

¹⁷⁶ Vicente RIVA PALACIO, *op. cit.*, p. 133.

¹⁷⁷ En consecuencia, el discurso liberal no incluye en su concepto de mexicano a los conservadores, puesto que para ellos, éstos no fueron patriotas ni republicanos, entre otras características del liberalismo.

¹⁷⁸ V. H. MARTIN, *op. cit.*, p. 106.

¹⁷⁹ Manuel ALTAMIRANO, *op. cit.*, p. 46.

¹⁸⁰ Terry EAGLETON, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

ideologías políticas. Si bien, el liberalismo renegó del clero mexicano por considerarlo heredero de las perversiones, del oscurantismo y de las ambiciones desmedidas de la inquisición española, no renegó del legado religioso católico, para Antonio Caso, vínculo de « dolor, sangre, vida y muerte » entre los pueblos latinoamericanos. Encontramos por lo tanto en la literatura liberal manifestaciones recurrentes religiosas, las cuales también tuvieron objetivos ideológicos específicos. Este manejo del referente cristiano también reforzó lo que Eagleton considera el cemento social, los valores afectivos y las mitologías básicas, que los liberales consideraron que corrían peligro en una época en la que la relajación de las costumbres, la corrupción de la iglesia y el contacto extranjero ejercían influencias perniciosas en los buenos mexicanos. Así lo justifica el narrador de *Clemencia*: « Ese culto del amor ya sólo existe en algunos puntos del globo; él ha sido hasta aquí la religión del género humano, pero desgraciadamente va sustituyéndose con la horrible idolatría del becerro de oro ». ¹⁸¹ Títulos como *Clemencia* o *Calvario y Tabor* ya nos remiten directamente a referentes bíblicos que serán relacionados de manera implícita con la representación de la historia liberal. Riva Palacio, al intitular su novela *Calvario y Tabor* busca hacer una analogía entre el pueblo mexicano y el pueblo de Leví, entre los profetas bíblicos y el grupo liberal. Las metáforas de la transfiguración de Cristo en el monte Tabor y su calvario en la cruz sirven de referente a los ejes de un relato en el que los signos religiosos son recurrentes, metáforas de un pueblo sufriente que para consagrarse tuvo que pasar penosos periodos de prueba. A lo largo de siete libros – como siete son los libros de la Biblia– el lector asiste al largo peregrinaje de un pueblo elegido por Dios - México- y a las duras pruebas impuestas por el falso ídolo conservador e intervencionista. Así lo expresa el narrador omnisciente de *Calvario y Tabor*:

Las naciones, como Jesucristo, tienen su Tabor y su Calvario. Sólo que el Hombre Dios pasó primero por la transfiguración y después por la Cruz, y en las naciones casi siempre es lo contrario. Porque las naciones se componen de hombres. Y es necesario el espíritu de un Dios para soportar un calvario después de pisar el Tabor. ¹⁸²

Pruebas de las que el pueblo y la nación, como se comprueba al final del relato, sale victorioso, no sin la ayuda de las proezas « santas » y « providenciales » de los soldados y políticos liberales, quienes, aunque anticlericales, se yerguen como inquisidores del catolicismo ultramontano. Así lo concibe el mismo narrador de *Calvario y Tabor*:

¹⁸¹ Manuel ALTAMIRANO, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸² Vicente RIVA PALACIO, *op. cit.*, p. 123.

Pero aún no llega el reinado de la caridad. Se anhela, se presiente, se adivina pero aún no llega[...] El egoísmo les sale siempre, al paso, como aquella hidra de Lerna a la cual le nacía una cabeza cada vez que otra se le cortaba. Pero el egoísmo será vencido, y las doctrinas del evangelio, que son las doctrinas de la caridad, brillarán. Y entonces, el hombre libre, emancipado de todas las tiranías, podrá decir, a Cristo, como los antiguos inquisidores: [...] Exurge, Domine, et judica cuasam (tuam) Preséntate Señor, y juzga tu causa.¹⁸³

Como podemos observarlo, los liberales mexicanos, conscientes del desprestigio que en la política les atrajo la expropiación de los bienes de la iglesia y la expulsión de miembros de congregaciones religiosas durante la Reforma, buscaron atraer la simpatía del público mexicano a través de un discurso religioso. La exaltación del martirio de los soldados liberales, también implicados en una causa religiosa, será uno de los recursos de estos narradores para la creación del mito liberal, puesto que el sacrificio inspira devoción y compasión y crea una deuda con el sacrificado. Tal y como lo expone el narrador de *Calvario y Tabor*: « Llevaban entre sus filas mártires y víctimas para el altar de la república »¹⁸⁴. La inclusión de biografías de héroes liberales, de las que se puede decir que tienen las características de la hagiografía, será una de las formas mediante las cuales, siguiendo el modelo bíblico, la historia liberal cobra dimensiones de mito fundador, martirologio y leyenda. Por ejemplo, la descripción que hace Mateos de Nicolás Romero, general republicano que luchó contra la intervención¹⁸⁵, es un ejemplo del discurso mesianista y mitificador, al cual Christopher Conway califica como parte de un *necronacionalismo*, fenómeno recurrente durante el siglo XIXe:

Dios ha dotado ciertos corazones de un valor sobrenatural y ha dado temple heroico a las almas que destina para el martirio. Nicolás Romero, hombre nacido en la cuna del pueblo, lleno de sentimientos nobles y generosos, se había lanzado de años atrás a la revolución llevado de un noble desinterés, elevando a cuantos le rodeaban, sin aspiraciones, sin envidia, sin ostentación; era un verdadero hijo de la república.¹⁸⁶

Christopher Conway llama *necronacionalismo* mexicano a ese culto exaltado que se hace de un personaje histórico después de su muerte, atribuyéndole acciones nobles y heroicas. Las diferentes perspectivas por medio de las cuales se hace la descripción de Romero, como

¹⁸³ *Ibid.*, p. 75- 76.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁸⁵ Nicolás Romero (1827- 1865). Apodado «El león de las montañas» fue un coronel que combatió con el ejército liberal durante la guerra de reforma y la intervención francesa. Murió fusilado por los franceses y los autores liberales le rindieron homenaje en sus novelas.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 197.

lo observamos, retoman además elementos de la épica medieval, por medio de la cual éste aparece de manera subliminal, ya como un Aquiles, mitad hombre, mitad dios: « Nicolás Romero era para sus enemigos y para sus soldados, un semi-Dios, una especie de mito »¹⁸⁷, ya como un Cid Campeador « [Romero] Montaba un alazán fogoso que ya tenía los encuentros e íjares cubiertos de espuma, sin embargo, luchaba con todo el vigor de su raza, obedeciendo las indicaciones de la diestra mano que lo llevaba »¹⁸⁸. La gran mayoría de los personajes europeos, cuyos retratos son realizados mediante diversos puntos de vista, figuras retóricas y discursos, también servirán de contrapunto para la exaltación de las cualidades de los soldados, políticos y patriotas liberales. La comparación que el narrador de *El cerro de las campanas* hace entre el papa Pío IX, como personificación de las corrompidas ambiciones de la iglesia romana, y Giuseppe Garibaldi, como héroe liberal y libertador de la patria¹⁸⁹ es un ejemplo de este tipo de contraposiciones :

Pío IX es la sombra de sus antecesores; todo el poder de diez y ocho siglos se ha perdido en el decimonono. Las Romanías han vuelto a la Italia, y el Primado de la iglesia yace a merced de esas naciones que tuvo un día sumisas a sus plantas, y de esos reyes que descalzos esperaban su absolución en las antecámaras de su palacio[...] Garibaldi, que es el pensamiento de la unidad, y el digno antagonista de ese coloso cuyo pedestal comienza a gastarse al soplo omnipotente del espíritu de un siglo y una civilización.¹⁹⁰

El siglo XIXe, como podemos observar, es la época de la sacralización de la Historia, de los héroes y de los grandes acontecimientos. Los autores liberales mexicanos, retomando mitos fundadores, buscaron por medio de diferentes recursos retóricos y de su creatividad escribir la saga de las aventuras soldadescas y los lances históricos liberales. De esta manera, se rindieron homenaje a sí mismos, como salvadores de los ideales patrióticos y religiosos, por ellos exaltados. En *El cerro de las campanas*, así como en esta narrativa liberal, Benito Juárez, figura emblemática y símbolo republicano de la inteligencia, la constancia y la austeridad liberal, es encumbrado como figura mayor y estandarte del movimiento y puesto en relación con el Moisés bíblico, elevándolo así a una categoría sobrehumana:

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁸ Juan MATEOS, *op. cit.*, p. 200.

¹⁸⁹ Giuseppe Garibaldi fue un general italiano, notable por contribuir a la unificación de Italia y promover la libertad de las naciones. Su nieto Peppino Garibaldi combatiría en la Revolución Mexicana (1910).

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 359.

Envuelto en las tempestades de la derrota, pero con la fe ciega en el porvenir y en el triunfo de las armas de la república, atravesaba Juárez las llanuras del desierto, como Moisés, llevando consigo las esperanzas y la libertad de un pueblo.¹⁹¹

De esta manera, en el imaginario liberal, Benito Juárez se vuelve libertador, símbolo religioso de fe y templanza y personificación de la nueva independencia. Es así como el narrador de la novela de Mateos establece un paralelismo entre el peregrinaje de este patriarca del pueblo judío y el del patriarca del pueblo mexicano:

Juárez rodeado de los hijos de la república, que le habían seguido a las apartadas regiones del Norte, como los guardianes de la arca de oro en que estaban depositadas las tablas de la independencia, es más grande que Napoleón I atravesando el desierto de las pirámides para subyugar a un pueblo.¹⁹²

De esta forma la figura de Juárez se yergue en el imaginario cultural como un segundo padre del pueblo mexicano y se coloca a la misma altura Miguel Hidalgo, primer padre de la independencia, otro héroe e ícono nacional intachable. Por otra parte, estos escritores liberales contribuyeron a acrecentar las proporciones de la leyenda del « Benemérito de la patria » y a hacer de él una especie de retrato que continúa aun imperecedero en el imaginario mexicano:

El presidente Juárez había establecido su residencia en Paso del Norte, y donde quiera que se alojase, sólo su presencia hacía del edificio el Palacio Nacional. Era la hora del despacho: el presidente estaba a su bufete acordando con el secretario particular: vestía todo de negro, y conservaba la misma serenidad y reposo que en los días de su poder. La desgracia no había podido alterar aquel semblante siempre quieto en las vicisitudes de la política. Nadie al verlo en aquella reserva digna e imponente, hubiera creído que aquel miserable suelo era el jirón postrero de sus dominios.¹⁹³

Benito Juárez, hombre sereno, sobrio e impasible -de ley y rigor- al erigirse en ícono cultural de la Historia mexicana, sobrepasa su condición y su pasado de huérfano y pobre pastor para universalizarse. Consideramos que con la figura de Juárez, indígena ilustrado, ocurrió un fenómeno similar al de Ignacio Altamirano, el cual, al mitificarse perdió sus rasgos humanizantes, entre ellos los indígenas. Por lo tanto, con este ícono mexicano sucedió, como lo explica Conway, lo que aconteció con Altamirano, figura fija e imperecedera del

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 219.

¹⁹² *Ibid.*, p. 219.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 220.

necronacionalismo mexicano. La civilización prevalece sobre lo indígena y la ilustración sobre la ignorancia.

Es notable cómo la reescritura liberal de la historia de México contribuyó, tanto a establecer mitos así como a fijarlos con tinta indeleble a través del tiempo. Esto tendrá una repercusión en la literatura de contexto intervencionista, en la cual, la representación de este presidente mexicano, en la mayoría de los casos se hará de manera discreta y respetuosamente distante. Ejemplo de ello es el caso de Francisco Bulnes (1847-1924),¹⁹⁴ el cual dedicó su obra a denunciar y a poner en entredicho algunos aspectos de la vida de Juárez e Hidalgo, y por consiguiente, fue condenado al desprecio y al olvido. Habría que esperar el siglo XXe y las diferentes tendencias del revisionismo, la crítica histórica, la parodia y la desacralización de las versiones oficiales en la literatura y la historiografía para reabrir el debate sobre estos íconos del imaginario liberal.

Por su parte, los escritores franceses de este corpus fueron menos clementes con la causa liberal. Aún desde la simpatía hacia la resistencia mexicana que profesa Gustave Aimard, estos autores nunca vieron con buenos ojos sus propósitos ni a sus defensores. Aunque *Benito Vázquez* de Biart se sitúa antes de la guerra de Intervención, durante la guerra de Reforma, en esta recreación un tanto pesimista del México del período, se señala a liberales y a conservadores como los culpables de los muchos males e inequidades del país. Así lo considera el narrador: « les mille chefs qui, tantôt sous le nom de conservateurs, tantôt sous celui de libéraux, vivaient aux dépens des Indiens ».¹⁹⁵ Cabe señalar que estos autores, en sus respectivas novelas, pintan un cuadro bastante desolador del México del periodo intervencionista, en el cual, es precisamente esta soldadesca, moralmente corrompida, interesada y ambiciosa la que conduce al país hacia la perdición: « cette race de soldats mexicains, coureurs d'aventures accoutumés à traiter leurs compatriotes en peuple conquis, que chaque partie compte tour à tour dans ses rangs et dont les luttes personnelles ont épuisée leur patrie ».¹⁹⁶ Para Biart, como lo observaremos a continuación, el ejército liberal, aquí representado como una guerrilla de bandidos, asesinos y asaltadores de caminos, está lejos de poder solucionar los numerosos problemas del país, lo cual tampoco están en medida de realizar los conservadores. Por lo tanto,

¹⁹⁴ Francisco Bulnes, notablemente en su obra *El verdadero Juárez y la verdad sobre la intervención y el imperio* (1904) cuestiona y pone en entredicho la exaltación de la memoria de Benito Juárez y del grupo liberal.

¹⁹⁵ Lucien BIART, *op. cit.*, p. 55.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 22.

tal y como se manifiesta en la reflexión del protagonista de *Benito Vázquez*, se impone con urgencia una tercera solución o en este caso, un tercer y auténtico partido:

Entre les libéraux qui cherchaient à s'emparer des biens dé mainmorte, sans se préoccuper de la nation, et les conservateurs, qui défendaient les privilèges du clergé, Fernando revint à son idée première, d'un tiers-parti. Il se souvint pourtant que les trois ou quatre patriotes qui avaient essayé de s'interposer entre les deux camps en présence avaient péri de mort violente.¹⁹⁷

El narrador de *Doña Flor* es de la misma opinión: ni los conservadores, a quienes llama « les cléricaux, que ambitionan los antiguos privilegios perdidos, ni los liberales « métis créoles émancipés par la révolution »,¹⁹⁸ poseían las cualidades ni el interés para reconstruir un país en ruinas: « Il n'y a chez les uns et chez les autres ni patriotisme ni véritable désir de servir utilement le pays et de remédier aux maux sans nombre qui le minent et le conduisent à une ruine inévitable ». ¹⁹⁹ Por lo tanto, como lo pone de manifiesto, el papel social de estos bandos se reduce a la tiranía, corrupción y el pillaje. Otros relatos como *Le Chemin de la Vera Cruz* y *les Bouchers Bleus*, ya antes mencionados, son aún menos optimistas acerca de la realidad mexicana y el porvenir de México como nación. Curiosamente observamos que, a pesar de que en *Doña Flor* hay una simpatía manifiesta hacia México, finalmente, el triunfo armado de este país sobre Francia no significa forzosamente ni la victoria del partido liberal como propuesta, ni la de México como república.

Los acontecimientos políticos subsecuentes a la intervención contribuyeron a asimilar al liberalismo en la práctica, más como producto de una ficción que de una realidad tangible. La anhelada democracia liberal, apoyada en los principios republicanos estadounidenses y sobre todo franceses, tal y como sucedió con la revolución francesa desembocaría en la dictadura: primero, la de Benito Juárez, quien se reeligió siete veces y luego con la de Porfirio Díaz, la cual dio lugar a la Revolución mexicana. En México, el balance y la crítica de la oligarquía y del proyecto liberal, vendrían tempranamente con la figura eminente de Alfonso Reyes y posteriormente, y con mayor distanciamiento con Antonio Caso, Samuel Ramos y Octavio Paz, para mencionar los nombres más representativos. Esta crítica, como ya lo hemos observado en nuestro análisis, destacó como puntos de referencia tanto el carácter negacionista y mimético de este proyecto, así como su utopismo. Esto, según los argumentos de la crítica, debido a su

¹⁹⁷ Ibid., p. 210- 211.

¹⁹⁸ Podemos observar una tendencia en nuestros autores franceses a confundir en ocasiones los estratos raciales de México.

¹⁹⁹ Gustave AIMARD, *op. cit.*, p. 32.

lejanía y abstracción de la verdadera situación y del pueblo mexicano. Como hemos podido observar en nuestro análisis, este proyecto liberal no careció de imaginación liberadora, congruencia intelectual y una construcción discursiva metódica e inteligente, gracias al cual pudo cobrar fuerza y relevancia suficientes para legitimarse como una aspiración de carácter integral. Sin embargo, como lo aseveró Samuel Ramos, el liberalismo mexicano, al denunciar y renegar de un europeísmo falso, cometió a su vez el error de caer en un mexicanismo falso, que no tomó en cuenta una historia, una herencia y una identidad concretas. El traumatismo de la conquista y el sincretismo violento que el europeo impuso al indígena nativo, según estos pensadores, han sido fantasmas que el mexicano ha tenido que arrostrar desde su origen, y la literatura liberal es reflejo de ello. Este proyecto liberal, pese a su humanismo, su universalismo incipiente y su ilustración, no pudo superar estos fantasmas, superación solamente posible, como lo concede Ramos, mediante el ejercicio de la aceptación, la asimilación y el perdón. Como lo estudiaremos más adelante, la « tragedia » social, política e histórica que pareció cernirse sobre el destino de México, tendrá que esperar hasta el siguiente siglo, para encontrar su catarsis en las representaciones teatrales del segundo imperio.

Conclusión de la primera parte

Como hemos intentado mostrarlo a lo largo de esta primera parte, la Intervención Francesa fue una etapa decisiva en la legitimación de la literatura mexicana como cristalización de un proyecto social, cultural y nacional. De acuerdo con el pensamiento de Octavio Paz, políticamente, la Reforma « consuma la independencia y le otorga su verdadera significación »²⁰⁰. Para los liberales, y su proyecto educativo masivo, la guerra de Intervención, fue el momento propicio para realizar un balance y una auténtica concreción de la Independencia y la Reforma.

Los intelectuales liberales, eruditos conocedores de Francia y de la cultura europea, erigiéndose en guías del México independiente, se enfrentaron a la difícil tarea de definir lo mexicano y la mexicanidad. El pasado, tanto lejano como reciente, había sido un proceso tortuoso en el cual la colonia, la injusticia social y las guerras diezmaron y dividieron a la población. Tanto en la obra de Altamirano como en la de Mateos y Riva Palacio se puede asistir a un primer intento por definir y concretar un proyecto mexicano, caracterizado por una pedagogía humanista y una filosofía de las luces. Sin embargo, fue en este proceso de reconstrucción liberal en el cual, como lo subrayaría la crítica posterior, se negaron, se ocultaron y se pusieron de lado aspectos definitivos como la historia, la herencia y la identidad del mexicano. *Clemencia*, la novela más célebre y mejor acabada de Altamirano, es el ejemplo más representativo de este revestimiento de la realidad como parte del proyecto liberal. El personaje de Fernando Valle, protagonista de la novela, como se ha observado, tiene la función de denunciar la discriminación social y racial en México. Pero por otro lado, en esta misma

²⁰⁰ Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 118.

representación del personaje, encontramos una manifestación concreta de la máscara y de la apariencia, carácter negativo de la cultura mexicana.²⁰¹ Francia, por su lado, como lo manifestaron los autores de nuestro corpus, insiste en continuar con la ensoñación exótica, los cuadros pintorescos y una caracterización social y racial de los personajes, según los modelos de la colonia. Lo cual se manifiesta concretamente en la marginalización de los personajes criollos y mestizos.

La literatura liberal mexicana fue también reflejo y representación de un México de contradicciones y contrastes. Tras la sátira, la ironía y el carnaval, tendencias que encuentran sus concreciones más jubilosas y desbordantes en la novela de Mateos, se vislumbran, por otra parte, los aspectos más sombríos de un pueblo triste, empobrecido y desigual. Los cuadros de costumbres de Lucien Biart, a pesar de sus clichés y prejuicios exotistas, tienen el mérito de denotar los aspectos de la otra realidad un pueblo postrado por las injusticias del feudalismo. Sus « desahogos gozosos de la plaza pública », momentos en los que el pueblo encuentra su catarsis mediante la explosión y los excesos, son tempranas manifestaciones de temas y figuras de la crítica de Samuel Ramos y Octavio Paz. De esta manera lo expresaría Paz en su obra tutelar *El laberinto de la soledad* : « Es significativo que un país tan triste como el nuestro tenga tantas y tan alegres fiestas. Su frecuencia, el brillo que alcanzan, el entusiasmo con que todos participamos, parecen revelar que sin ellas estallaríamos ».²⁰²

Nuestros autores liberales mexicanos, como lo estipuló Altamirano en plena época de la globalización de la prensa, comprendieron que, para dejar de ser definidos, delimitados y caricaturizados por el extranjero, Francia en este caso, debían comenzar por tomarse en serio a sí mismos. Sin embargo, esta misión, solamente fue accesible por medio de la imaginación y de la poesía, recursos notables de la creatividad y la retórica liberal, pero imposible e irrealizable en la práctica. Como lo observamos en esta literatura mexicana, el intento liberal por hacer abstracción del pasado mexicano, daría un resultado opuesto al buscado, puesto que, la civilización y el universalismo son solamente alcanzables mediante un verdadero trabajo retrospectivo.

El siglo XIXe fue el auge del rescate del suceso histórico, aderezado con las galas del romanticismo y el didactismo. La literatura, que se erige como oficio serio y el literato como guía del pueblo y de las causas nobles, visualizaron el potencial educativo y lúdico del quehacer

²⁰¹ Samuel Ramos, en su obra antes mencionada, utiliza la imagen de la máscara para desarrollar un rasgo de la cultura mexicana que consiste en ocultar y disfrazar su pensamiento y su personalidad.

²⁰² *Ibid.*, p. 118.

histórico y lo cristalizaron en obras creativas. El escritor francés Alfred de Vigny, al hacer partícipes a los protagonistas históricos de la acción del relato, daría un nuevo giro al relato histórico, hasta aquel entonces bajo la hegemonía del modelo de Walter Scott. Juan Mateos, escritor vanguardista y pletórico de recursos imaginativos, retomaría este modelo para otorgar protagonismo a Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica, entre otros protagonistas de la intervención francesa, y asimismo hacer la apología de la epopeya liberal mexicana. Como podemos ver en estos relatos franceses y mexicanos, en un periodo en el que el discurso está bastante impregnado de ideologías partidistas y personales, los escritores hacen el elogio de la verosimilitud de los sucesos narrados, sobre todo en lo referente al momento histórico. Los escritores liberales buscaron no solamente narrar la aventura intervencionista en México sino que también buscaron elaborar una reescritura de la historia mexicana, a partir de una visión liberal, patriótica y republicana. Como constatamos en estos relatos mexicanos, a pesar del anhelo de los escritores liberales de desprenderse del pasado prehispánico y colonial y reconfigurarlo conforme a sus intereses, no se pudo evitar incurrir en un proceso de ocultamiento, manipulación y ambigüedad histórica, parecido al que ocurrió con la historia de la América prehispánica. En los relatos de Altamirano, Mateos y Riva Palacio, podemos ya encontrar ciertos « fantasmas », para utilizar el término paciano y usigliano, que formarían parte del traumatismo identitario e histórico de la crónica de México y lo mexicano; nación arrasada, sobajada y manipulada por las potencias extranjeras. Los escritores liberales, queriendo deshacerse de lo que consideraron los elementos nocivos del pasado y de la servil imitación del extranjero, desearon romper con cánones y lo hicieron en lo que ellos consideraron como su « Novela histórica ». Como hemos podido observarlo en esta novela, justamente impulsada por la reciente intervención de Francia, estos escritores manifestaron su amor y su odio por el país extranjero tan admirado y amado, pero de cuyo influjo cultural y poético las circunstancias históricas los obligaron a deslindarse. Cabe destacar, como hemos mencionado, que a pesar de la influencia de la literatura europea y estadounidense, los liberales mexicanos buscaron adaptar y personalizar la influencia de estos modelos y hacer de la historia mexicana un relato original. Ignacio Altamirano y Riva Palacio, con sus crónicas de la vida militar liberal y Juan Mateos con su visión lúdica, satírica y carnavalesca de la historia y su inclusión de diverso material histórico, ya manejan elementos que serán característicos de la nueva novela histórica hispanoamericana que cobrará gran auge en el siglo XXe. Como observamos, en los comentarios de estos narradores-autores liberales y en los personajes históricos de Juan Mateos, las heridas están aún muy recientes, y a pesar de la simpatía y la admiración hacia Francia y su influencia, que los mexicanos no dejan de admitir, éstas tardarán en cicatrizar. Tal y como lo

declara un personaje del *Cerro de las Campanas*: «yo amo a mi patria, amo a la libertad, y veo con horror esta conquista; sé que México ama a la Francia, que la imita, que participa de sus glorias, y que hoy venimos nosotros a convertir en rencores estas simpatías »:²⁰³ En el aspecto de la representación histórica, a pesar de que los efímeros emperadores Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica fueron juzgados con severidad, la personificación que de éstos hizo Mateos, contrariamente a la de los franceses, no fue del todo maniquea. En Carlota ya encontramos una emperatriz de gran talento y locura brillante por momentos y asimismo surge el mito sincretista de la madre extranjera de los mexicanos.

Por lo tanto, a los « fantasmas » sociales, raciales e intelectuales se agregarían los fantasmas de la Historia. Como hemos explicado, luego de la eliminación de la intervención extranjera y de la oligarquía conservadora, el grupo intelectual liberal habría de buscar maneras para eliminar también el pasado colonial monárquico y extranjerizante de la Historia y empezar de nuevo a escribir la Historia nacional. Para esto, tendría que recurrir al mito, la leyenda y a ciertos valores retomados de la tradición para solidificar y legitimar una reescritura independentista y tempranamente revolucionaria.²⁰⁴ Para esto, como observamos, habrían de recurrir a valores, modas y costumbres de la tradición colonial y del pensamiento heredado de Europa. Ejemplo de ello es la influencia de la religión, herencia de un catolicismo popular ya arraigado, pues los liberales mexicanos, a pesar de su repudio hacia la Iglesia como órgano de corrupción terrestre, se sirvieron de valores trascendentales de herencia católica para reafirmarse. Como lo hemos visto, este imaginario religioso -sacrificio, martirio, mesianismo- también contribuyó a la construcción de la historia liberal mexicana y a la edificación y sacralización de los nuevos héroes nacionales.

Para superar esta especie de traumatismo histórico e identitario, la filosofía liberal habría de recurrir a la máscara, la negación y la abstracción, más que a la concreción; y, en cierto modo, más a una serie de valores ideales y utópicos, que a la herencia, de ahí que dejó parcialmente pendiente el legado prehispánico y colonial. De esta manera, la historia recomienza y México, configurado en la geografía global, comienza su camino tortuoso hacia la consolidación de su geografía identitaria. Es por ello que, como lo hemos observado, esta

²⁰³ Juan MATEOS, *op. cit.*, p. 148.

²⁰⁴ Los autores liberales también llamaron Revolución, a la emancipación de México de Francia y del segundo imperio. Por lo tanto, si nos apegamos a esta conceptualización, podría considerarse este movimiento como la primera revolución mexicana, anterior a la de 1910 y que tiene elementos en común con ésta. Entre ellos podemos mencionar: el surgimiento de una oligarquía revolucionaria: los liberales, la exaltación -aunque aún discreta- del rol de la Adelita (la mujer revolucionaria) y el desencanto posterior que inclinó la balanza hacia la importación de modelos extranjeros.

consolidación comienza con la emancipación de Francia, país que formaría parte fundamental de la historia ideológica y social mexicana. Por medio del cristianismo, el mesianismo, la leyenda, el mito y los íconos literarios, combinación del imaginario sincrético mexicano, los escritores liberales plasmaron para la posteridad hitos históricos, de los cuales el caso de Benito Juárez es representativo.

Así lo escribe Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*:

La historia tiene la realidad atroz de una pesadilla; la grandeza del hombre consiste en hacer obras hermosas y durables con la sustancia real de esa pesadilla. O dicho de otro modo, transfigurar la pesadilla en visión, liberarnos, así sea por un instante, de la realidad disforme por medio de la creación.²⁰⁵

Tal aseveración podría abarcar en cierto modo la obra y la visión liberal mexicana. En la búsqueda de su identidad, de su independencia, « origen y filiación », el grupo liberal mexicano intentó aportar respuestas y fue esta etapa para el devenir mexicano « un cometa de jade que cruzó la historia relampagueando ». La ideología liberal, plasmada a manera de manifiesto en la reescritura literaria e histórica de este círculo intelectual, aunque utopista e ilusoria, según la crítica del intelectual mexicano, estuvo cimentada en una búsqueda de las luces de la civilización. Su convicción ayudó, a pesar de y gracias a Francia, a liberar el pensamiento mexicano, momentáneamente, de las cadenas de la servidumbre o « la moral de siervo ». Como ya lo hemos señalado, este pensamiento revolucionario y positivista no sería definitivo, habría aún mucho trabajo por hacer y otras etapas por superar. Etapas en las que el velo ideológico e identitario debía volver a ser rasgado, y en las que el replanteamiento de la intervención francesa y su herencia volvería a poner a los intelectuales mexicanos a reflexionar.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 100.

Segunda Parte :
La Intervención francesa
en el drama histórico a mediados del siglo XXe.

Introducción a la segunda parte

El teatro, lugar de encuentro entre el hombre y la sociedad, según los términos de Michel Meyer²⁰⁶, en México jugó un papel importante como género aleccionador, de reflexión social y de catarsis colectiva. Que el drama haya experimentado mayor difusión y desarrollo en ciertas épocas tampoco es fortuito, pues como estudios como el de Meyer lo pueden comprobar, en periodos de duda, de crisis o de cismas, éste se ha encontrado presente. En la propia época del suceso histórico que nos interesa, la Intervención francesa y el Segundo Imperio, tenemos un ejemplo de la relación de este género con la legitimación y la difusión del poder, en la atención y la recurrencia que los emperadores dedicaron a sus representaciones, para lo cual incluso se contó con la presencia de la figura prestigiosa de José Zorrilla, como dramaturgo oficial del imperio. Como también lo señalan las crónicas decimonónicas, el teatro, debido a su accesibilidad para las masas, la economía de su elaboración y decorado y su contacto directo con el público, gozó de la simpatía y la preferencia del mismo, sin importar el grado de instrucción o la condición social de los asistentes.²⁰⁷

Del lado liberal, otro ejemplo del teatro, como lugar de encuentro y comunión, de placer y de asimilación, fue el de la prolífica carrera que desarrollaron Juan Mateos y Vicente Riva Palacio como dramaturgos. Fuera en dueto, bajo el seudónimo de « las liras hermanas », de manera individual o bajo el anonimato -cuando el contenido de la pieza lo ameritaba- se tiene

²⁰⁶ Ver Michel MEYER, *Le comique et le tragique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.

²⁰⁷ William H. Beezley rescata el testimonio del escritor mexicano Guillermo Prieto, según el cual las representaciones teatrales decimonónicas contaban con un público socialmente variado, por lo que el teatro era punto de encuentro de todos los estratos de la sociedad. Ver William BEEZLEY, « Cómo fue que el negrito salvó a México de los franceses: Las fuentes populares de la identidad nacional », en *Historia Mexicana*, n°2, 2007, p. 405-444.

registro de la gran aceptación de las producciones de estos dos autores durante y después de la Intervención francesa. Este éxito, que se vio reflejado en una decena de piezas puestas en escena, consistió en su capacidad para reflejar en sus obras la realidad mexicana, dando realce a sus diferentes personajes tipo, así como a la mordaz y humorística crítica gubernamental, implícita en ellas, lo cual les valió el título de creadores del « sketch » político. Con esto, también podemos constatar el papel fundamental que jugó el teatro en México en la crítica y el cuestionamiento del sistema. La implicación de estos dos autores en la vida política de su país, como lo hemos señalado, se puso sobre todo en evidencia en su labor literaria, y el drama no fue la excepción. Esto se manifestó en las dos piezas que Mateos y Riva Palacio estrenaron en 1862: *La Catarata del Niágara*, crítica directa de la invasión norteamericana de 1847 y *El tirano doméstico* en la que el representante conservador Juan Nepomuceno Almonte, varios diplomáticos franceses y el mismo Napoleón III fueron escarnecidos y ridiculizados. Como lo registra la memoria liberal²⁰⁸, durante el Segundo Imperio, el ingenio liberal no solamente se mostró unido en el campo de batalla, sino también en la difusión cultural de sus discursos e ideas. A estas manifestaciones dramáticas también se sumó el teatro de títeres, espectáculo de herencia francesa también bastante difundido y apreciado en la época. De esta manera, como lo menciona William H. Beezley en su artículo sobre la difusión del teatro popular en México, también se recurrió a las marionetas para promover la causa liberal y el repudio al extranjero. Testimonio de ello fue la puesta en escena *La Guerra de los pasteles*, la cual se sirvió de personajes afines al pueblo como el mulato o el negrito y de íconos religiosos como la Virgen de Guadalupe, para inflamar el sentimiento patrio en el público y promover el repudio contra el extranjero.

La huida de Carlota a Europa y su alienación, así como el fusilamiento de Maximiliano, fueron eventos que repercutieron en la opinión pública y provocaron aprobación e indignación entre enemigos y partidarios de la pareja imperial. La fascinación que ejerció la enigmática vida de los emperadores, su marco palaciego y su trágico final, dio lugar a lo que se puede considerar como drama del Segundo Imperio, el cual, como se desarrollará a continuación tuvo mayor repercusión en el teatro que en la novela. En cuanto a las manifestaciones serias del drama, llama la atención que la primera pieza registrada, intitulada *El mártir de la traición* o *El emperador Maximiliano: drama en dos actos y en verso*, de la autoría de Enrique Romero Jiménez fue publicada en Cádiz en 1867. Ese mismo año también vio la luz la pieza *Le drame*

²⁰⁸ Las memorias de los intelectuales liberales como Guillermo Prieto o Manuel Altamirano y los diarios de corte liberal como *La Orquesta*, *El Siglo* o *El Monitor Republicano* son importantes testimonios de la vida social y cultural mexicana de la época.

de *Queretaro* de Efreml Lanusse, de origen francés. En México, en la misma época, la exitosa novela de Mateos *El Cerro de las campanas* fue llevada a la escena por Antonio Guillermo Sánchez con buena acogida del público, evidentemente inflamado por la victoria liberal. Esto no resulta tampoco extraño, por una parte, debido a la inmediatez del suceso y a la victoria de los mexicanos liberales, lo cual dio lugar en México a la minimización y eventual desaparición de las tendencias conservadoras e imperialistas²⁰⁹. También cabe resaltar que la relación que podemos encontrar entre los autores de tendencia liberal y los otrora emperadores, si bien, en un principio fue de burla y escarnio, tampoco fue motivada por el odio y el repudio. Manifestaciones que sí provocaron Napoleón III y Eugenia de Montijo en gran parte de las representaciones literarias decimonónicas y posteriores. De las producciones dramáticas de la época, se puede inferir una importante politización del teatro en México. En plena construcción de una identidad mexicana, la existencia de dramas de tendencia liberal y conservadora, sobre la Conquista, la Intervención francesa y estadounidense, así como de tema indigenista o criollista²¹⁰, muestran la conveniencia y la capacidad del teatro para transmitir discursos ideológicos, dada su inmediatez oral y visual.

El periodo post-intervencionista en México, al contrario de las aspiraciones de paz y concordia del grupo político e intelectual liberal, utópicas e irrealizables sería, según autores como Alfonso Reyes y más adelante Octavio Paz, una época, aunque de paz forzada y progreso industrial, de represión política y desigualdad social²¹¹. Este país, bajo la dictadura de Porfirio Díaz (1830-1915), antiguo general liberal que combatió la Intervención, volvería a sellar un pacto de amistad y admiración con Francia, lo cual se manifestó en numerosas realizaciones arquitectónicas como en la extraordinaria impronta cultural francesa en la cultura del porfiriato. A manera de ejemplo, cabe mencionar la cantidad considerable de teatros de nombre francés que se establecieron en la capital del país durante esta época, como el Bon-Soir o el Trianon. Por ello, puede explicarse la gran difusión en la época que tuvieron los géneros de la ópera, la opereta, la comedia y el teatro de boulevard, géneros de importación francesa que registrarían gran éxito y recurrencia en el teatro mexicano.

²⁰⁹ Muestra de esta tendencia es la dificultad para localizar obras de escritores mexicanos de tendencia conservadora, como en el caso del drama *Maximiliano o La caída del Segundo Imperio* de Rafael Gómez.

²¹⁰ Para obtener más información sobre este tipo de bibliografía ver Dulce María ADAME, *Teatro histórico y novela histórica: la recreación del Segundo Imperio en El cerro de las campanas, obras homónimas de Juan A. Mateos y Antonio Guillén Sánchez*, www.academia.edu, 2013, (última consulta: 01/ 04/ 2017).

²¹¹ Ver John KENNET TURNER, *México bárbaro*, Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, México, 1964.

Fue en Francia, en 1880, donde Alfred Gassier publicó *Juarez ou la Guerre du Mexique, drame en 5 actes*. Según Catherine Raffi-Bérout²¹², estudiosa del tema de la Intervención, este drama se muestra conciliador con las figuras de Maximiliano y Juárez, cuyas cualidades humanas pone de relieve. Al mismo tiempo, se debe tomar en cuenta que el autor francés representa en su pieza a un Juárez leal a su patria y razonable en sus decisiones, al contrario de las que toman sus ministros, contradiciendo así el retrato bárbaro, brutal y mezquino de este presidente que hicieron los poetas franceses. Inmediatamente, también en Francia, Faucher de Saint Maurice escribió *Deux ans au Mexique* (1881), pieza con la que, por un gran periodo, se concluye la realización de dramas franceses sobre el Segundo Imperio. Por otra parte, también cabe destacar que entre los soldados franceses que participaron en la guerra de Intervención, quienes publicaron memorias y testimonios sobre sus experiencias, también hubo quienes se inclinaron por el drama, como es el caso del oficial M. de Massa, quien, como lo registra el historiador Jean Meyer, publicó a su regreso el vaudeville *Messieurs les voyageurs pour le Mexique... en voiture!*

Similar es la postura del mexicano Francisco Llop en su drama: *Maximiliano; drama trágico en cuatro actos* (1887) de la cual se infiere que recibió gran influencia de la obra de Grassier. Observando los títulos de estas piezas, ya resaltan dos aspectos: el carácter trágico que a través del tiempo los autores se encargarían de otorgar a la historia de Maximiliano en México, marcada por la predestinación y el infortunio y la expansión de la leyenda de la supuesta traición mesiánica de la que Maximiliano fuera la víctima²¹³. Estos dramas no fueron los únicos que abordaron el trágico desenlace del Segundo Imperio mexicano, ya que a fines del siglo XIXe y principios del XXe otras tres piezas se escribieron: *Últimos momentos de Maximiliano: monólogo en un acto* (1891) de Juan C. Maya y *Maximiliano o La caída del segundo imperio. Tragedia en cinco actos* de Rafael Gómez (1894), ambas publicadas en México y *Maximiliano: drama histórico en tres actos y un prólogo* (1906) de Secundino Darquea, publicada en Lima. Señalemos, sin extendernos, los diversos dramas que escribieron autores de otras nacionalidades, como el del dramaturgo italiano Gualteri²¹⁴.

²¹² Ver Catherine RAFFI-BÉROUD, « Impacto del episodio imperial en el teatro mexicano » en *El Imperio napoleónico*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2012.

²¹³ Ya durante el suceso histórico trascendió que durante la última batalla entre liberales e imperialistas: la de Querétaro, un general cercano a Maximiliano, Miguel López, entregó al emperador a sus enemigos a cambio de dinero y absolución.

²¹⁴ Ver Claude BATAILLON, et al. *La Intervención Francesa y el imperio de Maximiliano cien años después 1862-1962 estudiado cien años después por historiadores mexicanos y franceses*, El Colegio de Puebla, Puebla, 2012.

En lo que respecta al drama de tema intervencionista, en la primera década del siglo XXe se optó por la discreción y el mutismo, esto quizá debido al cisma y a la división que la dictadura de Porfirio Díaz ejerció en la libertad de circulación de las ideas. Según la exposición del crítico y estudioso del teatro Francisco Monterde en su recuento de teatro mexicano del siglo XXe²¹⁵, los inicios de la centuria siguiente se repartieron entre los influjos europeos, sobre todo de España y Francia, unas cuantas manifestaciones históricas y de tendencia indigenista. Fueron notables las adaptaciones de los dramas del español Benito Pérez Galdós y la influencia del arte nuevo francés y sobre todo de Edmond Rostand, cuyo heredero realizaría precisamente una pieza sobre el Segundo Imperio. Sin embargo, como ya lo hemos observado, en el caso de la Intervención francesa, aún bajo la clandestinidad y la persecución, hombres de letras como Ricardo Flores Magón, Ladislao López Negrete y Rafael Pérez Taylor, con piezas como *Tierra y libertad* (1916), *La Revolución mexicana* (1914) y *Un gesto* (1916), respectivamente, además de recurrir al teatro para cuestionar el régimen, inclinan su tendencia hacia la profundización de problemáticas sociales. También resulta paradigmático el caso de Federico Gamboa (1864-1939) célebre escritor, periodista y diplomático mexicano. Entre sus incursiones en el teatro, menos conocidas por el público actual, este autor presentó en 1905 *La venganza de la gleba*, la cual cobra relevancia por su temprano e implícito mensaje revolucionario²¹⁶. Burlando la censura porfirista a la que eran sometidas las publicaciones de la época y adelantándose a otras piezas y literatura revolucionaria o de crítica a la dictadura, en la pieza de Gamboa volvemos a ver de manifiesto el papel de la literatura como vehículo de cuestionamiento del régimen. Otra pieza de su autoría, justamente relativa a la Intervención francesa, fue *La última campaña*, estrenada en 1894 pero de difícil localización en la actualidad. Gamboa, como talentoso recreador de conflictos sociales, se sirvió de la memoria intervencionista para representar la disyuntiva de un mexicano patriota que debe aceptar un yerno francés. Es digno de subrayar, en esta puesta en escena, el mensaje de reconciliación y de fraternidad entre México y Francia, el cual fue calurosamente acogido por el público mexicano.

En el periodo que lleva el teatro costumbrista decimonónico de autores como Fernando Calderón y José Tomás Cuéllar²¹⁷ a *Corona de Sombra* de Rodolfo Usigli, las tendencias de las puestas en escena en México cambiarían paulatinamente. Una participación más activa de las

²¹⁵ Ver Francisco MONTERDE, *Teatro mexicano del siglo XXe*, Fondo de Cultura Económica, Tomo 1, México, 1956.

²¹⁶ Ver Seymour MENTON, *Narrativa mexicana*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1991.

²¹⁷ Francisco Monterde en su obra antes citada, señala la posible existencia de un drama sobre el Segundo Imperio de este autor cuya localización no ha sido posible.

mujeres, así como la influencia de las representaciones europeas de posguerra, campo de cultivo de las vanguardias, tendrían repercusión en el drama mexicano. El conflicto entre la ciudad y la provincia, tópicos recurrentes desde la narrativa del siglo anterior, expandió sus alcances a la escala internacional, y con la búsqueda de un teatro propiamente mexicano, también se aspiró al cosmopolitismo y el universalismo. De esta manera, tanto en el drama en general, así como en el teatro de tema intervencionista, como lo observaremos más adelante, el ingenio mexicano se apropia de temas y figuras de la visión exotista europea, para conformar una visión propia, en la que la reflexión sobre la sociedad, la identidad y la religiosidad se vuelve necesidad urgente para resolver los traumatismos del México independiente.

Retornando al tema intervencionista, en 1925 el dramaturgo austriaco de filiación judía Franz Werfel, reconocido según la crítica por su estilo sublime y elevado²¹⁸ y su representación de mitos, propone un nuevo enfoque sobre el Segundo Imperio en *Juárez y Maximiliano*. Este drama, como lo comenta el dramaturgo Rodolfo Usigli, traducido del alemán al español por Enrique Jiménez Domínguez y representado en numerosas ocasiones en México, gozó de éxito y tuvo cierta trascendencia. En efecto, constituyó un esfuerzo por profundizar en la psicología de Maximiliano de Habsburgo y del presidente Benito Juárez, que ya comenzaban a figurar entre los grandes mitos del imaginario mexicano. Como lo explica Jorge Luis Borges en el prólogo a la edición de la Secretaría de Cultura de Jalisco, el aspecto más representativo de la búsqueda de profundización psicológica de Werfel en este drama fue su representación del conflicto del doble, que el autor llamó la bifurcación del yo; es decir, la fluctuación entre el yo aparente y el yo real o el recurrente conflicto entre la apariencia y la esencia, la culpa y el autocastigo, sobre todo en Maximiliano. Otro aspecto notable de esta pieza fue el despliegue de la personalidad del infortunado archiduque, que hacía hincapié en su fascinación por la figura mítica de Juárez, quien es aquí simbólicamente representado, y en sus conflictos existenciales, fuera del simple papel de títere de las ambiciones de Napoleón III. Este tratamiento renovador de un drama anquilosado por los prejuicios y el acartonamiento serviría sin duda en lo posterior a los escritores mexicanos para producir dramas imperiales más analíticos y mejor logrados. Julio Jiménez Rueda, que formó parte del movimiento conocido como « los amigos del teatro », publicó *Miramar* en 1932, pieza contextualizada en los salones imperiales del castillo de Trieste. Rodolfo Usigli, su coetáneo, en el prólogo de su pieza posterior *Corona de Sombra* (1943) atribuyó la falta de trascendencia de esta obra, a pesar de un pomposo estreno y un

²¹⁸ Ver Franz WERFEL, *Juárez y Maximiliano*, Secretaría de Cultura Jalisco, México, 1993 y el prólogo de Jorge Luis Borges a esta obra, p. 3.

reparto de calidad, a su excesivo apego a la Historia y a su falta de imaginación literaria. Sin embargo, cabe resaltar que la pieza de Jiménez Rueda fue la primera en poner de relieve la figura de Carlota y hacerla protagonista del drama, a pocos años de su fallecimiento, en 1928, así como la primera en la que se relaciona a este personaje con la imaginación, la fantasía y la ensoñación. Como lo hacen notar los estudiosos de la Intervención, justamente el fallecimiento de la emperatriz pondría los reflectores sobre su imagen, haciéndola también motivo de diversas publicaciones históricas y de divulgación. Se puede, por otro lado, destacar el esfuerzo de Jiménez Rueda por exaltar figuras históricas femeninas, puesto que tanto en la literatura, como en la historiografía, los protagonistas continuarían hasta los años cincuenta siendo de género masculino. Cabe mencionar que, tanto su pieza sobre la vida de Sor Juana Inés de la Cruz, otra controvertida mujer de carácter, como esta pieza dedicada a Carlota fueron inspiradas, a la sazón del dramaturgo, en los retratos de ambas mujeres expuestos en el Museo Nacional Mexicano. Este detalle, señalado por Suzanne Iglér²¹⁹ resulta importante, puesto que cuarenta años más tarde Carlos Fuentes también revelaría haber encontrado inspiración en esta misma imagen para sus obras en que aparece la Emperatriz. Las mismas mujeres históricas también serán, casi medio siglo después, algunas de las protagonistas del *Eterno femenino* de la escritora mexicana Rosario Castellanos. En 1942 aparece otra pieza que también fue acogida con benevolencia para luego pasar al olvido: *Carlota de México*, de Miguel N. Lira. De este drama pueden resaltarse dos aspectos: el éxito de su representación en la cartelera mexicana y el tratamiento que en el título el autor hace de la emperatriz, a la cual otorga la nacionalidad y el estatuto de mexicana. La pieza de Lira, que según Rodolfo Usigli no pudo considerarse como drama por carecer de conflicto de fondo, a pesar de hacerse acreedora del Premio del Consejo Técnico Teatral Mexicano, recibió duras críticas por su falta de cohesión, clichés genéricos y su patetismo. Por otra parte, Usigli no dejó de advertir con malicia que la idea de actualizar el drama imperial en esa época no fue del todo idea original de Jiménez Rueda sino de su autoría, siendo ambos dramaturgos colegas y coetáneos. Sin embargo, de estas obras antecesoras de la trascendente *Corona de Sombra*, también cabe subrayar dos aspectos que ya destacan la libertad creadora del teatro mexicano de la Intervención: el que los autores se hayan permitido aportar modificaciones a los referentes históricos de los protagonistas, así como la inclusión en las dramaturgias de otros subgéneros como el musical.

²¹⁹ Ver Susanne IGLER, *De la intrusa infame a la Loca del Castillo*, Ed. Peter Lang, Frankfurt, 2005.

Como lo expresa Rodolfo Usigli en cada uno de los postfacios de su trilogía teatral « antihistórica » de las *Coronas*²²⁰, el contexto político nacional e internacional en que él escribe incide directamente en sus necesidades de expresión. Para el autor de *Corona de Sombra*, pieza que analizaremos enseguida, el revivir un hecho histórico en determinado contexto no es un acto fortuito sino que obedece a una búsqueda poética cuyo propósito consiste en brindar una reflexión sobre el presente, pese a la distancia histórica del episodio representado. De esta manera, representar el Segundo Imperio, sistema de gobierno ligado a la monarquía y al individualismo, se inscribe, según Usigli, en una reflexión acerca de la continuidad de las formas del poder a través de la historia.

Así lo expone el dramaturgo en su postfacio a *Corona de Sombra*:

Muerto Maximiliano, todavía vemos que Porfirio Díaz adquiere el respeto y el amor del pueblo[...] gracias a su permanencia en el poder. Muerto Porfirio Díaz, todavía vemos que Plutarco Elías Calles adquiere, si no el amor, la credulidad y aun la sumisión del pueblo, porque se le atribuyen quince años de caudillismo. Muerto políticamente Elías Calles, todavía vemos que Lázaro Cárdenas gana simpatías inesperadas porque, después de su criticado gobierno oficial, el pueblo le confiere esa presencia permanente detrás del trono que en México se designa con el nombre de *mangoneo*²²¹

Rodolfo Usigli, hijo de la revolución mexicana en pleno desencanto post-revolucionario y distante testigo de las grandes guerras europeas, desea dejar en claro que la realidad histórica se asemeja a una bola de nieve que, pletórica de pasado, continúa inesorablemente su curso. Como lo observaremos a continuación, la reflexión de este autor mexicano sobre el Segundo Imperio, que cabe destacar, deja de lado las reivindicaciones colectivas de la épica liberal sobre la Intervención francesa para inscribirse en un compromiso, característico entre determinados dramaturgos, con la denuncia y la reflexión social a través del teatro. Tanto sus peculiares concepciones de la historia, que lo llevaron a concebir lo que designa como « antihistoria », como su elaboración de una tragedia mexicana cuyo lejano modelo helénico renueva él con

²²⁰ Ver Rodolfo USIGLI, *Corona de Sombra, Corona de Fuego, Corona de Luz*, Porrúa, México, 1994. Esta edición incluye los postfacios añadidos por el autor a las piezas anteriormente publicadas, en las que desarrolla su visión del teatro, así como del contexto político y social del México y de la Europa, tanto de su época, como de las representadas en las piezas.

²²¹ *Ibid.*, p. 70.

marcada originalidad, dejarán un importante legado que retomarán Carlos Fuentes y Fernando del Paso en sus recreaciones literarias de la historia.

Capítulo 1

Corona de Sombra de Rodolfo Usigli : el drama de la Intervención como pretexto para una reflexión social, histórica e identitaria

Rodolfo Usigli (1905-1979) trascendió como uno de los dramaturgos más agudos, prolíficos y perfeccionistas del teatro mexicano del siglo XXe. Sus numerosos ensayos, críticas y reseñas teatrales, aunados a su labor como dramaturgo evidencian dos tendencias: el interés y la seriedad del dramaturgo por teorizar sobre el teatro y despertar una conciencia crítica más allá del anecdótico, y por otra parte, su carácter altivo y pertinaz, el cual se hace patente tanto en su obra artística como en la crítica. Usigli se jactó, y no sin razón, del infatigable esfuerzo que implicó tanto para él como para otros dramaturgos comprometidos hacer un teatro de calidad y de reflexión sin temor a la denuncia :

Abordar el teatro es como querer nadar por primera vez atado de brazos y piernas en la mitad del mar[...] El teatro mexicano es un teatro en ruinas. No lo ha derrumbado una decadencia de siglos, sino su mala fabricación que no ha resistido ese viento continuo que es el público.²²²

Consciente de las implicaciones de la difícil labor de conjugar la pasión artística con la educación de las masas y al mismo tiempo ser competitivo ante un público inclinado a la diversión vodevilesca y al espectáculo, Usigli, sin embargo, no cejó en sus esfuerzos. « El teatro de Orientación» y « El teatro de Media Noche», manifestaciones que contaron con el impulso

²²² Daniel MEYRAN, *El discurso teatral de Rodolfo Usigli: del signo al discurso*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1993, p. 67. Como retomaremos más adelante, es de gran interés para este estudio el análisis semiótico de la obra del dramaturgo mexicano que este investigador realizó.

y el activismo del dramaturgo, aunque no agotaron las taquillas, contribuyeron paulatinamente a la reflexión teatral y al cambio de paradigma de la composición dramática mexicana, lo cual, finalmente rindió sus frutos. Por otra parte, la influencia de la literatura francesa atraería la atención y la sensibilidad de esta generación de dramaturgos/poetas y traductores hacia autores como Jean Cocteau, Georges Bataille, Charles Vildrac, Marcel Achard, entre otros, más reflexivos y sobrios en su dramaturgia. Asimismo, el teatro sufrió un proceso de urbanización, los conflictos de la clase media y del habitante común de la ciudad se impusieron a los embrollos burgueses de época y se buscó, como lo hizo Usigli, reflejar esto en el lenguaje, vestimenta y maneras de la clase media y la clase popular.

En este contexto de análisis y reflexión acerca de la historia y la cultura en México, Usigli, prolífico y multifacético, como puede constatarse en sus treinta y dos piezas, decide brindar su versión poética del Segundo Imperio. Otro factor que sin duda pudo haber motivado su inclinación, como él mismo lo manifiesta en su prólogo a *Corona de Sombra*, la « pieza antihistórica » que nos concierne, fue también su origen europeo. Usigli fue mexicano de nacimiento pero de madre austro-húngara y padre italiano, lo cual lo relaciona de cierta manera con Maximiliano de Habsburgo, Archiduque de Austria y también emperador efímero del Lombardo-Véneto, circunstancias que se manifestarían ideales para sus propósitos. Conociendo este precedente, el público interesado en el autor también podrá entrever, como lo señalaremos más adelante, la simpatía y el homenaje que se le rinde en dicho drama al martirizado e infortunado emperador. El autor ya manifiesta este propósito en su postfacio a la segunda edición :

 Mi impulso obedeció quizás a una conciencia puramente poética de que, hasta ahora, las figuras de Maximiliano y Carlota han sido mucho peor tratadas, en general, por los dramaturgos, escritores y productores de cine mexicanos que por los liberales y juaristas.²²³

Antes de adentrarnos en el universo dramático de *Corona de Sombra*, conviene precisar que el teatro, a diferencia de otros géneros como la novela, es poseedor de una particularidad que responde a su concepción, no solamente como forma narrativa sino también como representación. De esta manera, para adentrarnos en su estudio, debemos de tomar en cuenta, como lo confirman estudiosos de la teoría teatral como Daniel Meyran y José-Luis García

²²³ Rodolfo USIGLI, *Corona de Sombra*, Porrúa, México, 1974, p. 59.

Barrientos²²⁴, que es el género menos literal y estable, debido a que en éste, todos los elementos son signos: la escena, el decorado, las luces, el gesto, la mímica, el peinado, el maquillaje, el vestuario, los accesorios, la música, los ruidos. De esta manera, el drama²²⁵, en el conjunto de sus elementos lingüísticos y extralingüísticos, posee una fuerte carga semántica, tanto literal como visual, así como una cantidad notable de elementos paratextuales. El teatro de Rodolfo Usigli, como lo demuestra Daniel Meyran en su estudio semiótico del teatro usigliano, es un teatro comprometido con su época y con su contexto social: un periodo marcado en México por una gran vigilancia política y por la influencia socialista. Por otra parte, como lo observaremos más adelante, este teatro también propone una reflexión conciliadora con el catolicismo, luego del conflicto bélico desatado entre el gobierno postrevolucionario y la iglesia católica conocido como la Cristiada²²⁶. Por otra parte, para Rodolfo Usigli, la representación escénica, como puede observarse en gran parte de su producción dramática, es también un ejercicio metateatral, en el que el drama es la práctica tanto de una teoría como de una pedagogía²²⁷.

Cabe señalar que la primera representación de esta pieza frente al público, dirigida por el mismo autor, como lo señaló Francisco Monterde, se efectuó en 1947 con una acogida bastante regular, probablemente debido a la sobriedad intencional de su decorado, en contraste con la suntuosidad de la pieza de Lira. Años más tarde, modificada y puesta en escena por el director Seki Sano²²⁸ en el teatro de Bellas Artes, la acogida sería bastante más calurosa. El éxito posterior de *Corona de Sombra* parecería radicar en su lenguaje sobrio y elegante, su profundidad psicológica y su reflexión humana y conciliadora antes que en un liberalismo excesivo o en una utilización aparatosa de elementos escénicos. Asimismo, como lo observaremos, Usigli, teórico serio, conocedor y pensador del teatro, acierta a resumir el pensamiento de su época, logrando representar en el escenario los postulados filosóficos e ideológicos de autores como José Vasconcelos, Antonio Caso y Samuel Ramos. La trascendencia de estos intelectuales mexicanos, pioneros de lo que se conoció como la « filosofía del mexicano », consistió en sentar las bases teóricas para una reflexión sobre una

²²⁴ Ver José-Luis BARRIENTOS, *Comment analyser une pièce de théâtre*, Classiques Garnier, Paris, 2017 y la obra de Daniel Meyran antes citada.

²²⁵ Entendemos el término drama con José-Luis Barrientos como la acción teatral, la intriga dispuesta en función de la representación teatral.

²²⁶ Se conoce como la Cristiada (1926-1929) Al conflicto armado surgido entre la Iglesia y el gobierno mexicano, luego de la proclamación del entonces presidente Plutarco Elías Calles de la « Ley Calles », que excluía de la vida pública y sometía al culto católico a estrictas disposiciones gubernamentales.

²²⁷ Es notable la obra *Itinerario del autor dramático*, en la que Rodolfo Usigli expone su teoría, su preceptiva, así como su concepción del teatro.

²²⁸ Seki Sano (1905-1966) fue un reconocido actor, coreógrafo y director de teatro japonés, cuyo teatro en México le valió el calificativo de « padre del teatro mexicano ». Sin duda, el haber participado en la puesta en escena de la pieza de Usigli fue un factor que contribuyó a su éxito.

identidad y una realidad mexicanas propias²²⁹. Por otro lado, los dramas del autor, al corriente de la teoría literaria y de los debates intelectuales internacionales, además de contener una rica e intrincada riqueza semiótica, como lo expone Daniel Meyran en su estudio, obedecen a una preceptiva poética como lo apuntaremos más adelante. De manera gradual, la pieza alcanzó una proyección internacional, como lo hacen constar sus traducciones en diversos países y su recepción, que tampoco estuvo exenta de controversias. Esto se hace patente en el hecho de que la segunda edición de la obra incluyó un prólogo, paratexto motivado por las críticas que recibió el tratamiento « antihistórico » de la pieza²³⁰.

Gérard Genette, crítico y teórico estructuralista que notablemente en su obra *Seuils* (1987) estudió con profundidad los diversos paratextos de la literatura y sus motivaciones, expone en su obra, una de las principales razones para elaborar un postfacio o « prefacio ulterior » es responder a las reacciones del público, sobre todo las de la crítica, que pueden llegar a ser devastadoras para un autor. Ya hemos señalado el interés de Usigli en la actualidad teórica y teatral de su entorno y de otras latitudes. De ahí, como lo señalan Daniel Meyran y Francisco Monterde, la afición de Usigli a la obra del dramaturgo George Bernard Shaw (1856-1950) así como a los prólogos numerosos y prolijos. En el caso de *Corona de Sombra*, como en el *Corona de Fuego* (1960) y *Corona de Luz* (1963), podemos constatar la inclusión de postfacios que parecen responder a la afición teórica de Usigli y asumen una función estética y didáctica, siguiendo el ejemplo del teatro clásico en el que los comentarios sucedían a la representación. No hay que olvidar, sin embargo, la función correctiva o curativa para utilizar los términos de Genette, que también puede constatarse en el paratexto usigliano. Consideramos que, en este caso, en su postfacio a *Corona de Sombra*, el autor busca disculparse y justificarse mediante una exposición técnica y teórica de sus recursos, del contexto y la realización de su pieza. Esto puede corroborarse en la argumentación misma del prólogo y en las reacciones

²²⁹ La trascendencia del Ateneo de la juventud fue de sobrepasar por medio de la reflexión filosófica y el cuestionamiento analítico, lo que consideró como los postulados demasiado simplistas y ya caducos del positivismo mexicano, promovido por los políticos liberales Gabino Barreda y Justo Sierra y legitimado bajo el periodo del porfiriato. El movimiento intelectual de José Vasconcelos, Antonio Caso y Samuel Ramos, alumno y crítico de este último, también sentaría las bases para la regularización de la enseñanza de la filosofía en México y conllevaría, como lo explica Leopoldo Zea, influido por estos autores, para considerar a la historia como un movimiento hacia el futuro, más que un recuento del pasado. Esta reflexión la observaremos desarrollada en el drama de Rodolfo Usigli.

²³⁰ La editorial Cuadernos latinoamericanos, a partir de la segunda publicación del drama en 1947, incluyó un « prólogo » situado a manera de postfacio al final de la pieza. A partir de dicha edición las publicaciones subsecuentes lo incluirían al final de la pieza, siguiendo este modelo. Ver Rodolfo USIGLI, *Corona de Sombra*, Cuadernos americanos, México, 1947.

suscitadas en la crítica, como lo ilustra la carta de Marte R. Gómez²³¹, dirigida al autor y publicada en la edición de Porrúa, estratégicamente insertada a continuación del postfacio. Usigli, como puede constatarse en sus postfacios, críticas, entrevistas o publicaciones, fue un autor consciente de sus posibilidades y dado a la osadía y la autoafirmación, motivo por el cual el peligro de la susceptibilidad y la inmodestia, factores censores de los postfacios, no parece tener aquí gran importancia. Al otorgar él mismo el estatuto de « antihistórico » a su drama *Corona de Sombra, pieza antihistórica en tres actos y once escenas*, Usigli se defiende de acusaciones de desapego al factor histórico. Como puede observarse en este paratexto autorial de la pieza, la literatura prevalece sobre la historia, con lo cual el autor además se distingue de sus antecesores, demasiado preocupados por no faltar a la verdad o a la memoria liberal republicana. Por otro lado, la enumeración que realizó de los anteriores dramas de tema intervencionista cuya evolución literaria juzgaba limitada, lo sitúa en una posición ventajosa respecto a los demás dramaturgos, teóricos e historiadores. De este modo, Usigli refuta las críticas de orden histórico o moral y busca, además de mostrar la nobleza de sus intenciones, dar argumentos irrefutables a sus críticos y acusadores.

En términos dramaturgicos²³², podemos observar en *Corona de Sombra*, una notable pulcritud y precisión en la distribución del texto y del paratexto. Dramaturgo de su siglo, en el que la información prolifera en el seno del texto dramático, tanto en los diálogos como en las didascalias, puede constatarse en la escritura de Usigli una gran meticulosidad, por lo que cada detalle está cuidadosamente señalado: títulos, listado, vestuario y funciones de los personajes, indicaciones espacio-temporales, descripción de decorado y divisiones entre actos y escenas.

Ejemplo de ello son las didascalias escénicas que introducen la Escena primera del Acto primero:

La escena representa un doble salón, comunicado y separado a la vez por una división de cristales. El fondo de la sección izquierda consiste en una puerta de cristales que lleva a una terraza, la que se supone comunica con un jardín por medio de una escalinata. En la pared divisoria de cristales hay una puerta al centro, que comunica los dos salones. Puerta a la derecha. Un balcón al fondo. Pocos muebles. En el lado derecho hay una consola con candelabros de cristal cortado, un

²³¹ Marte Rodolfo Gómez Segura (1896-1973) fue un influyente político y coleccionista de arte mexicano. En su carta dirigida a Usigli, le reclama notablemente el desapego de su pieza hacia algunos hechos y fechas históricas.

²³² José-Luis Barrientos hace una distinción entre la dramaturgia, el estudio de la teoría teatral, y de la dramaturgia, que corresponde al estudio de la acción dramática, la cual incluye el espacio, el tiempo y el personaje, elementos que vamos a analizar en un primer momento.

*costurero, un sillón, una mecedora y cortinajes. En el salón de la izquierda hay, además, dos puertas en primero y segundo términos, una gran mesa de mármol y dos sillones [...]*²³³

Como podemos observarlo en esta cita y a lo largo de la pieza, las didascalias, en cursivas para diferenciarse del texto dramático, además de cumplir con su función informativa, parecen estar elaboradas para precisar, especificar y afinar con sumo detalle la puesta en escena, por lo cual el dramaturgo también asume con meticulosidad la responsabilidad de la dirección de su obra, en aras de su representación. Además, las didascalias de esta pieza, complemento extradramático de los diálogos, cumplen con precisión la mayor parte de las funciones diegéticas señaladas por José-Luis Barrientos: personal, nominativa, paraverbal, corporal, psicológica, operativa, sonora, espacial y temporal.

A pesar de cualquier señalamiento, el éxito y la trascendencia de esta pieza radican en su originalidad y en la reflexión que propuso acerca de la relación de Francia y Europa con el conflicto identitario e histórico de México. Terry Eagleton, estudioso inglés de teoría literaria y autor de numerosas obras críticas acerca del desarrollo de los géneros literarios, asevera en un estudio comparativo²³⁴, que a medida que una obra literaria pasa de un contexto a otro, cultural, social o histórico, puede extraerse de ella nuevos significados quizá nunca previstos, ni por el autor ni por el lector de su época. Esta afirmación parecería pertinente y significativa, respecto de las aportaciones de Usigli al drama histórico en México y del estatuto intemporal en el que logró situarse en la literatura mexicana. El dramaturgo, conmovido e inspirado por el terror y la inestabilidad provocada por el periodo postrevolucionario en México y la Primera y la Segunda guerra en Europa, buscó con agudo sentido crítico y analítico resaltar el carácter humano y las aportaciones que la tragedia de Maximiliano y Carlota pudieron añadir a la conciencia universalista mexicana. El marco de la acción dramática de *Corona de Sombra* es el siguiente: un historiador mexicano visita en 1927 a la emperatriz, octogenaria y alienada, en su castillo de Bouchout en Bélgica. Luego de sobornar al jardinero, se cuela en el aposento de Carlota y olvida su libro de Historia de México en el sofá, el cual al ser hojeado por la anciana, bajo la luz de sus candelabros, la transportará a su juventud, durante el Imperio de Maximiliano en México. Con la ayuda de la terapia de su alienista, Carlota recordará momentos trascendentales de su reinado, en los cuales la historia, el mito y la imaginación se entremezclan para profundizar en una diversidad de conflictos históricos no resueltos. Finalmente, la

²³³ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 3.

²³⁴ Ver Terry EAGLETON, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

confrontación de Carlota con México, con el historiador y con la historia mexicana, la hará resolver su traumatismo doloroso y encontrar el perdón y la absolución con su otrora Imperio y sus vasallos y así morir en paz, lúcida y benevolente con México, su nueva patria y la del emperador Maximiliano.

Como lo expone José-Luis Barrientos el espacio en el género dramático posee un carácter bidimensional al funcionar a nivel ficticio o « representado » y a nivel real o « representante ». El tiempo contiene tres niveles temporales: el tiempo de la escenificación o « tiempo escénico »; el tiempo en el que se desarrolla la fábula o « tiempo de la diégesis » y el tiempo que es la suma de los anteriores, es decir, « el tiempo de la representación ». Aunque en este estudio nos vamos a concentrar solamente en la ficción dramática, es decir en la pieza escrita, estos aspectos son dignos de mención, puesto que en ellos radica la dificultad y la particularidad del drama, el cual se enfrenta a una mayor concreción y limitación de recursos, respecto de la novela o el cine. En este aspecto también cobra pertinencia la reflexión usigliana sobre el carácter dinámico y polivalente del dramaturgo: « Poeta, mercader y gobernante, el autor dramático es además un arquitecto y un abañil »²³⁵, visión de conjunto que también está en relación con su práctica dramática. Ejemplo de ello es la organización espacial de *Corona de Sombra*, que está dividida en dos espacios que corresponden a saltos temporales de la Historia, lo cual, aparte de otorgarle dinamismo al drama histórico, propone una innovadora visión de la temporalidad en el teatro mexicano. Usigli, vanguardista y visionario, a pesar de su sobriedad escénica y de la funcionalidad de un decorado que no deja de lado el realismo urbano de la época, supo que la historia puede visualizarse más allá de una simple evolución lineal. Como plantea el dramaturgo en su postfacio: « El presente se alía al pasado y el pasado se convierte en la base del futuro »²³⁶. Además de darle libertad de movimiento, sirviéndose de signos teatrales representativos, este principio le permite, mediante una poética de la ensoñación, desplegar la belleza y el onirismo de una rica y compleja serie de símbolos y mitos.

Usigli, interesado en el psicoanálisis -fue notoria la influencia de Sigmund Freud en el autor y en la época- a lo largo de su producción, buscó profundizar en los complejos y traumáticos enfrentamientos del mexicano con su historia. Ejemplo de ello son los temas de sus dramas históricos, entre los que sobresalen tres momentos fundamentales de la historia mexicana: la Conquista (1521), la Intervención francesa y el Segundo imperio (1862) y la Revolución Mexicana (1910). Como ya observamos en el primer capítulo de este trabajo, en la

²³⁵ En Daniel MEYRAN, *op. cit.*, p. 67.

²³⁶ Rodolfo USIGLI, *op.cit.*, p. 68.

literatura mexicana de tema intervencionista del siglo XIXe, el choque con el invasor es el pretexto para plantear una reflexión acerca de la nacionalidad y la soberanía. En esta segunda etapa y luego de otros conflictos que se resumen en la eterna lucha de poder y las desigualdades sociales, Usigli funcionará como el sicoanalista que busca, mediante un proceso catártico de hipnosis, profundizar en este choque entre México y Europa para analizar cuál conciencia del mestizaje tienen los mexicanos y en qué medida resulta tal conciencia compleja y conflictiva. De esta manera, en una especie de *cura parlante*, para utilizar un término propio del psicoanálisis, Usigli construye un relato completo, dinámico y redondo que busca mediante la interpretación dar sentido al análisis y a los cuestionamientos que la literatura liberal mexicana, por la inmediatez histórica y sus tendencias partidistas, dejó pendientes. El teatro de Usigli, como lo han subrayado análisis críticos como el de Daniel Meyran, es un teatro de carácter simbólico y profundo, que además de privilegiar un simbolismo puntual y certero se sirve de los sentidos y de un lenguaje retórico y poético que privilegia la metáfora y la metonimia. Usigli maneja un imaginario de lo cotidiano que recurre a imágenes de juventud y de belleza sencilla para desencadenar en el receptor y en el público la sensación de un viaje temporal.

En sus dramas de tema histórico, el autor intenta tomar distancia respecto a los hechos, para adentrarse en una reflexión moral y humana, como puede observarse en esta pieza, que antes que representar las consecuencias de un fracaso diplomático, político y armado, busca representar el conflicto de motivos, sensibilidades, reflexiones y relaciones personales. Asimismo, inspirado en la pieza de Werfel, retoma la antítesis entre Juárez y Maximiliano para darle otra dimensión a la simplista contraposición entre el indio terco, parco y sombrío y el rubio huero, cándido y timorato, clichés exotistas recurrentes. Entre los elementos que comparten las piezas del autor austriaco y el mexicano, también ha de considerarse su pulcra división en tres actos. Interesados en la dualidad del ser humano y en sus representaciones, para ambos dramaturgos el personaje de Maximiliano, antes que víctima de su apatía, estupidez, ingenuidad e inacción²³⁷, resulta ser víctima de sí mismo, de su dualidad, carácter y mesianismo. Su admiración por Juárez y el liberalismo, así como su bondad y sentido de la justicia, serán en ambas piezas tendencias que inclinarán la balanza en su contra, siendo de este modo Juárez la conciencia del triste Emperador. Personaje representado por el ingenio liberal y delineado a

²³⁷ Podemos también encontrar en la literatura referente al emperador de México una serie de obras que ponen de realce sus defectos, vicios, pretendida homosexualidad, etc. También se ha hecho hincapié en la estupidez de este personaje, al cual se le destinaron mote como *El Archiduque* o el *Empeorador*...

través de la historia y las memorias de sus detractores²³⁸ como marioneta de las ambiciones del superficial e incompetente Napoleón III, en la pieza de Usigli, Maximiliano es al contrario dotado de nobleza y consciencia y asimilado a su nueva patria.

La visión del personaje dramático en *Corona de Sombra* privilegia el diálogo –la palabra– con respecto a la acción, siendo las réplicas, junto con las didascalias, el medio privilegiado en el que van a revelarse los atributos y la caracterización de cada uno de los personajes y crearse un nuevo personaje, con respecto a otros ya conocidos. En el caso del personaje histórico, implica recurrir a una caracterización novedosa y diferente tanto en la forma, como en el fondo, aparte de los rasgos históricos ya consabidos. Uno de los aciertos de Usigli, fue, además de retomar los rasgos universales y locales de Carlota, Maximiliano o Juárez–en relación con la idiosincrasia mexicana– hacer de estas figuras unos íconos polisémicos. De esta manera puede establecerse según Daniel Meyran, una relación estrecha moral, social, histórica y culturalmente entre estos personajes usiglianos y una determinada época de la historia de México. Por otro lado, en el aspecto dramatólogo, observaremos que los personajes de *Corona de Sombra* establecen entre sí relaciones semánticas de oposición o antonimia y que funcionan como signos dotados de una importante riqueza metafórica y metonímica.

En lo que respecta a *Corona de Sombra*, cabe destacar otro aspecto de la influencia de la pieza de Franz Werfel en Usigli, entre cuyos elementos formales y argumentales aprovechó por ejemplo la construcción de los personajes. En este tenor, Werfel recurrió al periodismo, poniendo en escena al periodista Clark -figura representativa del cliché del intelectual estadounidense- para obtener información acerca del misterio y el misticismo atribuidos a la mítica figura de César Rubio. Usigli, por su parte, crea a un historiador, Erasmo Ramírez, para asimismo buscar la verdad acerca de las ya también míticas figuras de Maximiliano y Carlota. El nombre de este personaje, según lo registra Catherine Raffi-Bérout en su artículo sobre la bibliografía de la Intervención, provino de la combinación de los nombres del célebre humanista Erasme de Rotterdam²³⁹ y de José Fernando Ramírez (1804-1871), historiador mexicano encargado del Museo de México y Ministro de Relaciones exteriores de Maximiliano I. La

²³⁸ En algunas obras de carácter histórico o testimonial como *L'expédition du Mexique* de Paul Gault, se puede encontrar una visión bastante negativa del Emperador de México.

²³⁹ Erasmo (1466-1536) fue un humanista, filósofo, filólogo y teólogo neerlandés, autor de obras escritas en latín como *El elogio de la locura*, su obra más célebre. En ésta, es la locura misma quien hace una apología de sus cualidades y de su benéfica expansión por la sociedad de los hombres. Es en este sentido positivo y humanista que Usigli es el primero en relacionar a Carlota con la locura rotterdamiana.

descripción de Erasmo Ramírez, historiador de oficio, también lo relaciona directamente con Benito Juárez, a quien da vida de manera simbólica:

Es el profesor Erasmo Ramírez, historiador mexicano. De mediana estatura, que por un poco sería baja; de figura un tanto espesa y sólida, Erasmo Ramírez tiene por rostro una máscara de indudable origen zapoteca. Su pelo es negro, brillante y lacio, dividido por una raya al lado izquierdo. Viste de negro, con tal sencillez que su traje parece fuera de época: el saco es redondo y escotado, el chaleco cruzado y sin puntas, el pantalón más bien estrecho. Lleva un sombrero negro, de bola, un paraguas y un libro en la mano. Habla con lentitud pero con seguridad, sin muchos matices o inflexiones, y su voz es clara, pero sin brillo. Parece continuamente preocupado por algo que está dentro de su manga izquierda, cuyo puño mira con frecuencia mientras habla. Su corbata de lazo, anticuada y mal hecha, completa una imagen un tanto impresionista y vaga que juraría uno haber visto hace mucho tiempo.²⁴⁰

La alusión al presidente Juárez es evidente e intencional. La máscara, la peluca y los elementos del vestuario y caracterización del personaje desencadenan un retorno poético e histórico al pasado. Asimismo, puede resaltarse que es San Erasmo -Saint Erme- un santo al que se le atribuye la cura de enfermedades y el poder de dar fortuna, cuyos efectos entran en relación sobre todo con Carlota y su locura lúcida, como lo veremos más adelante. Como ya lo hemos observado en nuestro anterior análisis sobre el manejo de la ironía y el carnaval en la novela liberal mexicana, en Usigli nuevamente se hace presente la máscara, signo representativo de la alternancia y la reencarnación así como negación de la identidad y lo unívoco. Esta máscara, además de su carácter festivo y de sus reminiscencias medievales, también representa la ambigüedad característica de la representación histórica e identitaria del mexicano. Este signo dramático, como lo observa Daniel Meyran en su análisis sobre el teatro de Rodolfo Usigli, también es representativo, por una parte, del elemento autóctono y ritual de la tradición indígena prehispánica y por la otra, de la dualidad y de los prejuicios, elementos del discurso de los personajes usiglianos²⁴¹. Gracias a la máscara zapoteca, Erasmo Ramírez encarna al otrora paradigma del historiador, mecanizado y ávido de coleccionar fechas y datos, y al mítico Benito Juárez, sobrio, analítico y legislador. Como lo observa Tymotheny Compton en

²⁴⁰ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 3.

²⁴¹ En dramas como *El gesticulador* y *Corona de Sombra*, la dualidad y el prejuicio son motivaciones de los personajes. En el segundo drama, que es el que nos interesa, aparte de la dualidad del historiador/personaje histórico, el personaje de Erasmo, al conocer a Carlota, cambiará sus prejuicios y su manera de pensar y juzgar la historia mexicana.

su artículo sobre la relevancia de los personajes de historiadores²⁴², Usigli tiene el mérito de ser el primer dramaturgo que recurre al historiador como personaje-demiurgo para abordar la visión histórica de su país. Además es relevante destacar que el drama usigliano construye un puente temporal, simbólico e historiográfico entre el siglo XIXe y el XXe, pues como lo expresa Catherine Raffi-Bérout, hubo un teatro mexicano *pre* y *post* Usigliano. Comprometido con un teatro social e inclusivo, con su personaje de Erasmo Ramírez, Usigli no sólo denuncia la obcecada búsqueda de «verdades históricas», sino que muestra la imposibilidad de reconstruir fielmente un hecho histórico y la necesidad también histórica del perdón y la asimilación:

Por eso he inventado, en Erasmo Ramírez, a un historiador mexicano que busca en el presente la razón del pasado; que conoce todas las fechas, pero que sabe que todos los números son convertibles y no inmutables... Si Erasmo Ramírez hubiera existido, la historia que se escribe en México sería otra... Una historia sin polvo.²⁴³

Historiador ideal que, aunque inexistente, debe tener plena conciencia de la responsabilidad de su oficio y del valor ético de su trabajo, este personaje también encarna la integridad y la fidelidad del historiador en su búsqueda de la verdad. Para ello Usigli recurre a la representación del encuentro « anti-histórico» entre el historiador mexicano Erasmo-Juárez y la ex emperatriz Carlota de Bélgica en 1927. De la misma manera el dramaturgo, mediante esta coincidencia, también desea dar representación a la actualidad social del mundo de su época, materializada en un periodismo en busca de primicias, como lo declaró en su postfacio:

Es cierto que Erasmo Ramírez no existe, pero podría existir a juzgar por la influencia que el periodismo, con la presión urgente y fatal de su actualidad, empieza a ejercer sobre la historia. Erasmo Ramírez no existe, pero debería existir.²⁴⁴

Como lo observó el escritor mexicano Fernando del Paso, la historia virtual no existe, porque desemboca en la ficción, pero sí existe *la ucronía*: «Existe, sí, la novela ucrónica, que es la que se basa en qué hubiera pasado si algo no hubiera sucedido... O en lo que habría pasado si algo sí hubiera sucedido... Ucronía es lo que no tiene un tiempo.»²⁴⁵. Otra aportación de Usigli a la ficcionalización del Segundo Imperio y al drama histórico mexicano fue esta visión ucrónica del drama de Carlota y Maximiliano. De esta forma, el lector o espectador de la pieza,

²⁴² Timothy COMPTON, «Historia e historiadores en el teatro mexicano », en *Revista de la universidad de México*, n° 5, 2004, p. 65-71.

²⁴³ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 63.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 63.

²⁴⁵ Ver Fernando DEL PASO, « Réplica. Contra la historia virtual », en *Letras Libres*, n° 118, octubre 2008, p. 42-44. A partir de este principio, este autor retomará posteriormente a Carlota, anciana y loca en el castillo de Bouchout en su obra *Noticias del Imperio*.

además de asistir a un encuentro ucrónico entre Carlota y Juárez, puede, mediante la imaginación poética, presenciar el instante en que éste, Erasmo Ramírez, le refiere el trágico destino de Maximiliano en México. También, tanto ucrónicos como poéticos, son el hecho de que Maximiliano, antes de su fusilamiento escribe una carta al sucesor que no pudo tener y el hacer asistir al lector y al espectador a la muerte de la Emperatriz. Ninguno de estos sucesos pudieron presenciar historiador o literato alguno, pero parafraseando a Usigli, poéticamente hablando, éste es «un último derecho de la imaginación». Ramírez, personificación de la historia y conocedor, como todo historiador de carrera, de una gran serie de datos y fechas que se preocupa por enumerar hasta el cansancio, sirve también de pretexto para plantear las preguntas y las dudas que todo historiador e interesado en el suceso histórico debería albergar y que, tanto los libros de historia como la literatura, con su visión realista y rigorista de los sucesos no habían podido responder. Por ende, es a la literatura, a la cual personifica Carlota en la pieza a quien la Historia habrá de recurrir: « [Erasmo]: Si he venido a buscaros hasta aquí señora, fue con la más absurda, con la más descabellada esperanza de encontrar una nueva verdad para la historia de México»²⁴⁶. En contraparte, este encuentro ucrónico con Juárez es para Carlota también pretexto para poder exonerarse, mediante el planteamiento de interrogantes que tuvieron que atormentarla luego de su precipitada huida de México y de perder la razón:

[Carlota]: ¿Ambicioné más que otros acaso? ¿No amé acaso a los indios? ¿Era yo tan extrahumana que nadie pudiera comprender ni excusar? ¿Dónde está mi belleza, mi juventud? ¿Y no bastan acaso sesenta años de vivir en la noche, en la muerte, con esta corona de pesadilla en la frente, para merecer el perdón?²⁴⁷

Como lo vamos a desarrollar a continuación, Usigli recurre al simbolismo poético para llenar las lagunas históricas, influido por el pensamiento revitalizador de José Vasconcelos, quien aseveró como consigna en su tratado más sobresaliente, *La Raza Cósmica*: « Regla, norma y tiranía, tal es la ley del segundo periodo en que estamos presos y del cual es menester salir »²⁴⁸. Además, como el mismo dramaturgo lo explica en su prólogo, la mentira histórica se instaló en la búsqueda forzada de la verdad, y así, historia y literatura se hermanaron y confundieron. Por ello, Usigli, apelando «al sentimiento creador y la belleza que convence» para hablar en términos vasconcelianos, sobrepasó los límites y retiró las máscaras. En el drama usigliano, como lo señaló Compton, se finiquita el sacerdocio omnisciente del historiador y se

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 51.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 51.

²⁴⁸ José VASCONCELOS, *la Raza cósmica*, Espasa-Calpe, Argentina, 1948.

revela su lado impotentemente humano: «[Erasmo]: Señora, escuchadme, os lo suplico. Yo no soy más que un historiador, una planta parásita brotada de otras plantas –de los hombres que hacen la historia. Yo no quito ni pongo rey. Soy un pobre hombre».²⁴⁹

Gracias a reflexiones como estas, Usigli, con esa perspicacia, no solamente poética sino también práctica, pone en el candelero temas de actualidad histórica que conciernen, no sólo al rol del historiador en la sociedad sino también a la necesidad de hacer un replanteamiento del oficio. Esta tendencia, según José María Espinasa, sería característica de los años cuarenta, periodo de síntesis y reconstrucción, una vez cicatrizada la herida revolucionaria. Esto, también en aras de reconciliar la Historia con sus supuestas verdades, mentiras y fantasmas y de ejercitar el arte de ordenar y reflexionar sobre el pasado. Ejemplo de esta tendencia renovadora en México, que también abarcó la mirada histórica, fueron los primeros intentos serios de autores como Antonio Castro Leal y José Luis Martínez por escribir una historia de la literatura mexicana. Por ello, cabe mencionar que en este periodo se hicieron estudios y análisis sobre otras figuras históricas convertidas en mitos culturales como Cuauhtémoc, Hernán Cortés y Sor Juana Inés de la Cruz.

El Gesticulador (1938), drama histórico sobre la Revolución mexicana, fue precisamente el primer esfuerzo de Usigli por tratar de penetrar en estas máscaras superpuestas y reflexionar sobre la identidad de los mexicanos, sobre todo en las figuras de sus personajes históricos. La censura que postergó su representación hasta el año de 1947, como el mismo autor lo señaló en su postfacio a *Corona de Luz*, fue de orden político, ya que su contenido implica una denuncia del sistema postrevolucionario y del partido en el poder. También se puede establecer un paralelismo entre esta pieza y los postulados teóricos de Samuel Ramos, como un intento de transmitir por medio del arte la reflexión filosófica identitaria. En la obra, César Rubio, historiador de oficio, al verse explotado y mal pagado en una universidad de la capital, decide llevar a su familia a un pequeño pueblo del norte de México. Es ahí donde éste es localizado por el periodista Oliver Bolton, profesor de historia de la Universidad de Harvard, creyendo que Rubio es un mítico personaje revolucionario homónimo. El historiador, tentado por una jugosa oferta económica del estadounidense y al ser el único conocedor del destino de este personaje, decide mimetizarse y devenir el caudillo pródigo. Esto despierta, por una parte, la simpatía del pueblo que desea verlo convertido en su alcalde y, por la otra, la antipatía del general Navarro, candidato del partido institucional y asesino del primer César Rubio. Es la

²⁴⁹ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 51.

pieza de Usigli una parábola del caudillismo demagogo que rige la política mexicana, para utilizar los términos de Ramos, eternizando en este país una comedia en la que la Revolución, el dictador y el programa se suceden cíclicamente, en una especie de ciclo sisifiano. Alusión directa a la hipocresía, tanto de gobernantes como de gobernados, ya se observa también en esta pieza la intención de poner en evidencia el artilugio del « disfraz » o « la máscara », camuflaje de la vida nacional y de la personalidad mexicana, como lo señaló Ramos. Es también digno de resaltar el simbolismo que otorga Usigli a la figura icónica del caudillo revolucionario César Rubio²⁵⁰ y el paralelismo que se puede establecer entre ésta y el trío que conforman en *Corona de Sombra*, Carlota, Maximiliano y Juárez, personajes catalizadores de la historia, la leyenda y el mito.

Vamos a entender el carácter mítico, en el sentido que le atribuye el estudioso Roger Toumson, como sentido fundador, memoria original colectiva, huella y recurrencia, en la que se reconoce una sociedad, sobre todo en su aspecto de « eternidad en contingencia ». En este juego de dobles, o de espejos miméticos, para utilizar los términos de Ramos, el cual parece caracterizar la literatura usigliana, ya encontramos la relación de César Rubio con Emiliano Zapata, otra figura controversial y fundamental del movimiento mexicano revolucionario. Por otra parte, el personaje César Rubio, historiador y profesor universitario, posee una inagotable riqueza de conocimientos sobre la Revolución, similar a la que detenta Erasmo Ramírez sobre el Segundo imperio, siendo así modelo ideal estrictamente hablando de historiador, pero no se trata de un modelo deseable, pues carece de alma y de sentido²⁵¹.

Cabe destacar que Usigli recurre a una dinámica de la apariencia contra la esencia, contraposición que ya hemos subrayado en *Clemencia* de Manuel Altamirano. Como un espectro, tal contraposición ha parecido acechar la percepción que culturalmente se ha construido el mexicano. Como lo formuló Goethe, el hombre es víctima de los fantasmas que él mismo ha creado. Como el mismo César Rubio lo menciona en sus réplicas, la historia política, la lucha social, el personaje histórico y el ser mexicano, desde la colonia, se han visto constreñidos a fluctuar en esta eterna contradicción:

²⁵⁰ César Rubio como Erasmo Ramírez es un personaje *anti-histórico* que no tuvo existencia real pero que alude de forma directa a los caudillos de la Revolución mexicana, sobre todo a Emiliano Zapata.

²⁵¹ Rodolfo Usigli coincide con una visión de la Historia preconizada por l'École des Annales, pues como se manifiesta en su teatro, ésta corriente histórica se sirve de ella para liberarse de la carga del pasado, condenando así la concepción positivista de la Historia como una serie de fechas, una enumeración « sin alma » para utilizar los términos de Pierra Nora.

[César]: ¿Quién es cada uno en México? Donde quiera encuentras impostores, impersonadores, simuladores; asesinos disfrazados de héroes, burgueses disfrazados de líderes; ladrones disfrazados de diputados, ministros disfrazados de sabios, caciques disfrazados de demócratas, charlatanes disfrazados de licenciados, demagogos disfrazados de hombres. ¿Quién les pide cuentas? Todos son unos gesticuladores hipócritas.²⁵²

En cuanto al historiador estadounidense Oliver Bolton, bien parecido, exitoso, adinerado, hombre práctico en busca de verdades contundentes e instantáneas, funcionará como alegoría de la América del norte. Como un *Ángel de la tentación*, para utilizar los términos de Rafael López de Miarnau, llegará a la vida de Rubio y del pueblo para perturbarla de forma definitiva. Rubio se verá enfrentado a sus demonios, tentado por el dinero, el poder y la trascendencia, principales armas del vecino capitalista, Estados Unidos. César Rubio, como ha sido desde siempre el destino del mexicano, según la representación tópica que adopta la obra, decide optar por la mentira, tomando la apariencia de su homónimo, el desaparecido general. Por otra parte, el hijo de César Rubio, el íntegro estudiante socialista Miguel, funcionará como la buena conciencia, la fuerza del bien que descalificará la farsa asumida por su padre. César, representación del mexicano, caracterizado por los defectos que Samuel Ramos le imputa: debilidad, devaloración de sí mismo, sentimiento de incapacidad, deficiencia vital, a medida que se encumbra en el heroísmo revolucionario recupera la fe, más una fe cimentada en la mentira: « [César]: Empecé mintiendo, pero me he vuelto verdadero, sin saber cómo, y ahora soy cierto. Ahora conozco mi destino: sé que debo completar el destino de César Rubio»²⁵³. En este juego simbólico de brillo y de sombra, ya se vislumbra, como lo estudiaremos más adelante en *Corona de Sombra*, la poética usigliana, poética de la luz y del fuego, que en este caso hace que Rubio y su familia, como lo manifiesta su hija Julia a su madre, se vean deslumbrados: « [Julia a Elena]: ¿No has sentido nunca deseos de vivir en la luz? »²⁵⁴.

De esta manera, Usigli, como el escritor decimonónico que pone la realidad bajo la lente para mejor comprenderla²⁵⁵, al poner los hechos a la luz, los esclarece y desmitifica. El mexicano, según aseveró Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México*, desde el inicio de su historia ha vivido en la mentira sin darse cuenta, víctima de ficciones impuestas

²⁵² Rodolfo USIGLI, *El gesticulador*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1938, p. 107.

²⁵³ *Ibid.*, p. 108.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 125.

²⁵⁵ Esto nos remite al artículo de Christopher Conway: *Tecnologías de la mirada: Ignacio Manuel Altamirano, la novela nacional y el realismo literario*, ya citado en este estudio, en el cual el estudioso habla de la mirada fotográfica en los relatos de los autores del siglo XIX.

y portando disfraces que han sido como su segunda piel. Rubio, cegado por su mentira luminosa volverá a despertar la envidia de Navarro, el asesino del original César Rubio y su contrincante en la gesta política, quien, como para volver a cumplir con un rito milenario lo volverá a victimar, para hacer perdurar el mito y el calvario regenerador. Así como lo ha hecho patente el *Necronacionalismo* mexicano, para volver a recurrir al término utilizado por Christopher Conway, la verdadera trascendencia del héroe en México parecería encontrarse en la conciencia religiosa del martirio, sacrificio supremo como lo hemos observado leyendo la novela de Manuel Altamirano que enaltece el espíritu liberal mexicano. Renovado a través de los años, el sacrificio seguirá siendo fundamental para ejercer una continuidad histórica a través de la purificación: « [Navarro a Miguel]: Todo aquel que derrama su sangre por su país es un héroe. Y México necesita de sus héroes para vivir. Su padre es un mártir de la revolución ». ²⁵⁶

Como lo refiere Guillermo Schmidhuber de la Mora ²⁵⁷, escritor y crítico literario, para Usigli la solución, en vista de que las verdades históricas han comprobado su ineficacia, peligrosidad y condición efímera es el antídoto nietzscheano: Lo antihistórico. Antihistórico, no en el sentido de eludir el carácter histórico, ya que por lo contrario, Usigli, como lo asume en su postfacio, sintió una gran responsabilidad con respecto a la historia: « El papel del dramaturgo es muy semejante al del historiador, pero mucho más difícil y azaroso, porque aquél trata de todo eso en el pasado y éste en el presente » ²⁵⁸. Podemos hablar por lo tanto de antihistoricismo en Usigli, y de ahí la importancia que cobran la ucronía y sus personajes catalizadores en el hecho de buscar en la literatura y la poética verdades ocultas para el historiador. De esta manera, como lo explica el historiador Oliver Bolton en *El Gesticulador*, si César Rubio es el hombre que sintetiza la Revolución mexicana, también el historiador Erasmo Ramírez, Carlota y Maximiliano son el fundamento y la explicación del Segundo Imperio mexicano. Asimismo, en la opinión de Usigli, al igual que en la de sus personajes historiadores, corresponde al historiador ²⁵⁹ ser la voz de la historia, una voz crítica, consciente de sus límites, pero también serena, liberada de odios, rencores y apasionamientos:

[Carlota a Erasmo]: Sois la mirada de México[...] ¿Conocéis mis retratos? Cuando los pintores me pintaban, pretendían hacerme más bella. Creían adularme; pero

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 130.

²⁵⁷ Ver Guillermo SCHMIDHUBER, « Antonio Buero Vallejo y Rodolfo Usigli: historiografía y dramaturgia », *Orbis Tertius*, n° 17, 2011, p. 1-7.

²⁵⁸ *Ibid.*, p.1.

²⁵⁹ Precisamente por abogar por un concepto poético y literario de la historia, el drama de Usigli tuvo en la época sus críticos y detractores, como lo evidencia la Carta de Marte R. Gómez publicada después de su prólogo a *Corona de Sombra*.

cambiaban lo que no podían reproducir. Yo era como Max: indescrptible. Y he vivido hasta ahora para que nadie me conozca” ¿Odia México aún a Maximiliano? ¿Odia México aún el amor?²⁶⁰

Para representar de manera retórica y poética al historiador hipotético al que también está dirigido su drama, así como Erasme se sirve de la alegoría femenina de la locura para aleccionar a los hombres, Usigli se sirve de la locura para dar su lección. En *Corona de Sombra* tiene voz y nombre: Carlota. También de esta manera el dramaturgo plasma en la literatura la lección moral, humanista y religiosa de Samuel Ramos, según la cual, la historia no es la disección de un pasado muerto, sino una eterna renovación. El drama de Usigli, que aspira ya a una totalidad, busca responder, junto con las interrogantes del historiador, a otras interrogantes de orden emotivo, similares a las que planteó Ramos en su obra: ¿Cómo debo vivir? ¿Cómo debo amar? ¿Cómo debo morir? ¿Qué es el hombre? ¿Qué es lo humano? ¿Cómo haremos de la vida del hombre algo profundo y radiante? Para reconciliar al mexicano con su historia, Usigli parte de la premisa ramiana que consiste en reconciliarlo consigo mismo, buscando en la representación histórica y literaria la representación de su modo de ser, sus deseos, sus capacidades, su vocación. De esta manera, el acto de contrición y el ejercicio sicoanalítico de Carlota es también sicoanálisis del mexicano. Saca la Emperatriz por medio de las fuerzas inconscientes lo que Samuel Ramos consideró como las verdades luminosas del alma, pues según lo planteó poéticamente el filósofo mexicano, la potencia –la luz- radica en la sinceridad.

²⁶⁰ *Ibid*, p. 51.

Capítulo 2

El drama histórico, signos y discursos

2.2.1. *Corona de Sombra* y *Charlotte et Maximilien*: dos interpretaciones catárticas del drama histórico del Segundo Imperio

Rodolfo Usigli se jactó, y no estuvo del todo equivocado, de haber creado el teatro mexicano :

Hasta este momento estoy sereno, pero firmemente convencido de que corriendo los más grandes riesgos, he creado un teatro mexicano. En otras palabras, y con toda modestia, estoy seguro de que México empieza a existir de un modo redondo y crea su teatro propio a través de mí, instrumento preciso en la medida humana. Alguien tenía que hacerlo, y me ha tocado a mí, como a otros toca la creación de un sistema económico o político por disposición y por volición y por vocación, y porque estamos en México, por un azar de tal fantasía y de tan vertiginosa precisión que empaña la ciencia de las matemáticas y ruboriza la imaginación humana.²⁶¹

Si bien este discurso puede considerarse como una presunción de Usigli, consideramos que debemos entender sus palabras, no como la negación de un teatro mexicano anterior, puesto que bien que mal, ya desde antes de Usigli existieron obras teatrales notables de autoría mexicana; sino como el encumbramiento de un impulso renovador en el teatro. Al dramaturgo,

²⁶¹ Guillermo SCHMIDHUBER, *op. cit.*, p. 4.

como se hace constar en el gran número de piezas que compuso, le gustó experimentar con los géneros, como teórico y estudioso del teatro, en los cuales incursionó y profundizó con maestría. Otro de los aciertos de Usigli fue haber jugado un papel protagónico en un saludable impulso por la literatura mexicana. Los autores mexicanos, como los de otras culturas, experimentaron una fascinación por lo clásico, lo cual está patente en la obra de autores como Alfonso Reyes, José Vasconcelos y Salvador Novo. Han sido clasicistas en su admiración por los griegos y romanos, por sus mitos fundadores, sus controversias filosóficas, su retórica, su poética y sobre todo al admirar la belleza, la nobleza y la fatalidad trágicas. Usigli, rescatador y exaltador de la tradición por una parte y partidario de la innovación por otra, en aras de un teatro universal, busca dar sentido en sus obras a un sentimiento trágico de la existencia en el hombre y el cosmos. De ahí su impulso por incursionar en la tragedia y su intención de teorizar sobre la tragedia mexicana²⁶².

Como lo refiere Guillermo Schmidhuber de la Mora en su estudio de la teoría usigliana, el dramaturgo, tendiente a la grandilocuencia, buscó la reafirmación de la importancia del género trágico en el siglo XXe. Así declaró: « No recuerdo quién dijo -probablemente Nietzsche- que la tragedia es la más alta y noble reacción del hombre. Si el teatro es considerado como la corona de las culturas, es innegable que la tragedia es, a su vez, la corona del teatro »²⁶³. Estas afirmaciones también patentan la existencia de un constante diálogo entre la teoría y la práctica en Usigli, puesto que las inevitables y encumbradas referencias a *la Corona*, como cúspide del valor de la grandeza teatral y humana, son referencias directas a su trilogía dramática: *Corona de Sombra* (1943), *Corona de Fuego* (1960), *Corona de Luz* (1963). Además de su profunda coherencia conceptual y simbólica, esta trilogía « antihistórica » reelabora según su autor tres mitos fundamentales de la cultura y del devenir mexicano: « el mito guadalupano base de la soberanía espiritual; el de Cuauhtemoc, base de la soberanía material y el de *Corona de Sombra*, base de la soberanía política de México »²⁶⁴. *Corona de Fuego*, definida por el autor como « Primer esquema para una tragedia antihistórica americana », es un intento por reelaborar el género trágico, retomando la composición formal de este género y la intervención del coro trágico con miras a acudir una vez más a la tensión entre historia y literatura. Interesado en la representación de dualidades por medio de figuras históricamente controversiales como

²⁶² En su postfacio a la pieza *Corona de Fuego*, Usigli expone de manera prolija y bajo un enfoque comparativo su concepción sobre la tragedia y la importancia que este género tuvo en su obra.

²⁶³ *Ibid.*, p. 3.

²⁶⁴ Rodolfo USIGLI, *Corona de Sombra*, p. 231. Cabe señalar que para Usigli, el mito nace de un conflicto, de una conjunción de elementos opuestos entre sí.

Cuauhtémoc, el último tlatoani azteca y el cronista Bernal Díaz del Castillo, autor de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Usigli busca en esta obra hacer de la caída del Imperio Azteca una representación del encuentro cultural, conflictual e identitario entre dos civilizaciones. *Corona de Luz*, por su parte, responde a la necesidad de elaborar una « comedia antihistórica » a partir del milagro de la aparición de la Virgen de Guadalupe. Tal episodio también le sirve de pretexto para brindar una visión matizada de la labor que llevaron a cabo los misioneros franciscanos y dominicos en el México de la conquista. A partir de las dimensiones mítica, histórica, nacional y política, recurrentes en el teatro de Usigli, esta obra centra su reflexión en el carácter religioso del pueblo mexicano cuya adhesión no tanto a la presencia de la Iglesia católica sino, como lo asevera el autor, a la mística, la estética y la ética que ésta le aporta se ve puesta de relieve. De esta manera, mediante la « Guadalupana », ícono del sincretismo entre los cultos indígenas y la religión católica, se introduce en la cultura de la Nueva España una figura catártica que propicia cierta cohesión en la incipiente sociedad colonial. De esta manera, Rodolfo Usigli retoma los tres grandes géneros teatrales: comedia, tragedia y drama, para adaptarlos a las exigencias estéticas y políticas de su propia obra, la cual elabora, como lo analizaremos, una reflexión trágica global sobre la historia de México en su relación con Europa.

En un sentido estricto, ni *El Gesticulador*, ni *Corona de Sombra*, la pieza que nos concierne, pertenecen a la composición del género trágico. Sin embargo, no por ello, dando razón a la intencionalidad usigliana, podemos negar que en estos dramas y sobre todo en el último, existe ese sentido de lo trágico al que hemos aludido. Antes de estudiar el sentido de lo trágico en el drama de Rodolfo Usigli, recordemos la definición aristotélica del género que propone Guy Rachet :

Une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit et qui suscitait pitié et crainte opère la purgation propre à pareilles émotions²⁶⁵.

Trasportándonos en su origen etimológico, el término tragedia encuentra su significación en el término « tragos », lo cual significa « cordero », en griego antiguo. Como lo explica el filósofo belga Michel Meyer en su obra sobre la tragedia antes citada, más que remitirnos a este animal, nos remite al simbolismo del sacrificio, el sacrificio del cordero,

²⁶⁵ Guy RACHET, *La tragédie grecque*, Payot, Paris, 1973, p. 8.

presente en la concepción religiosa griega. Volviendo a la concepción aristotélica, la tragedia no tendría sentido sin el protagonismo de un personaje fuera de lo común, diferente por su origen, sus actos, sus excesos, diferencias que deben ser expiadas para que el universo recupere su equilibrio y las conciencias alivio. Los dramas de Rodolfo Usigli y de Maurice Rostand, además de trasladar este carácter trágico al infortunio histórico de Maximiliano y Carlota, van a asociarlo a una serie de mitos y símbolos prehispánicos.

Debemos subrayar la pertinencia con que Usigli atribuyó este carácter, esencia o sentimiento trágico al infortunio de los malhadados Maximiliano y Carlota, evento ya trágico en sí mismo y ejemplo mismo de la miseria del hombre y la fuerza implacable del destino: «No existe en la tragedia griega misma registro de un castigo semejante»²⁶⁶. Justamente el acierto del dramaturgo, a diferencia de sus predecesores, fue haber retomado el carácter puro de los elementos trágicos fundamentales: la fatalidad (Ananké), la inflexible predestinación (Moiras), la culpa (Hamartia), para compaginarlos en un drama de proporciones sublimes. Particularmente en las figuras protagónicas de Maximiliano y Carlota, sobre todo en la de la Emperatriz, se pone de manifiesto ese *sentimiento trágico de la desmesura* (Hybris) que conduce al ser humano como lo explica Guy Rachet «à vouloir s'égalier aux dieux ou tout au moins, à se dresser contre eux».²⁶⁷ De esta manera, la ambición y el veneno del poder, como lo explica Usigli en su prólogo a *Corona de Sombra*, son las bases de la acción trágica que inclinará a la emperatriz a tomar mal partido y la conducirán a la ruina, el fracaso y la locura: «Matarás a tu esposo; tu ambición sembrará el odio y la muerte en torno tuyo; tu vientre será infecundo, y sobrevivirás sesenta años a todo esto. El tiempo será tu castigo».²⁶⁸ Aspectos profundos de la religiosidad griega, según Rachet: la *venganza, la expiación y la purificación*, mueven los hilos de la tragedia de los emperadores, el castigo se cumple y el universo recupera su armonía, pero entonces prevalece el impulso cristiano de influencia neoclásica. Tal como Edipo Rey se arrancó los ojos, Carlota se arrancó la razón, asevera Usigli en el prólogo de su drama, pero justamente en el desenlace que sella la suerte de los emperadores es cuando vienen la caridad cristiana y su noción del perdón a reestablecer las pautas: un sacrificio mesiánico que redimirá a Maximiliano ante los hombres y ante Dios, y una locura lúcida para Carlota que antecederá al perdón. También encontraremos en la pieza del francés Edmond Rostand esta

²⁶⁶ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 66.

²⁶⁷ Guy RACHET, *op. cit.*, p. 18.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 6-7.

noción del drama neoclásico, que abordaremos en seguida, al cual se adjunta el humanismo erasmiano.²⁶⁹

Dos años después de *Corona de Sombra*, aparece *Charlotte et Maximilien* (1945) de Maurice Rostand, hijo del célebre dramaturgo francés Edmond Rostand²⁷⁰. Este autor, que gozaría de cierto renombre y consideración en su época, también aprovechó el aspecto trágico de este drama para su representación: « [Maximilien] Nous sommes un peu comme le poète qui a longtemps souhaité la représentation d'une œuvre et qui attend devant le rideau: le rideau va se lever et la tragédie commence »²⁷¹. Esta frase de Maximiliano es reveladora de una dinámica del teatro en el teatro, también recurrente en el teatro usigliano según Daniel Meyran²⁷². La pieza de Rostand también representa a los emperadores como personajes positivos aunque víctimas de la maldad de Napoleón III y de Eugenia de Montijo y de la barbarie idólatra de los mexicanos « descendientes de los aztecas ». En esta representación es Carlota, ingenua y soñadora quien, obedeciendo a las ambiciones de Maximiliano, acepta reinar en un país totalmente diferente a sus expectativas y donde prima la corrupción. El resto de la historia transcurre según los episodios históricos ya conocidos: el abandono de Napoleón III, la huida de Carlota y su locura y la inmolación de Maximiliano. Aunque finalmente, como una merecida venganza, la pieza culmina con la muerte del hijo de los emperadores de Francia, su castigo por jugar con las vidas de los archiduques.

Maurice Rostand, por su parte, recurriendo a una visión pirandelliana²⁷³, atribuyó a Eugenia de Montijo²⁷⁴, para varios autores e historiadores demiurgo de la intervención, la creación y los hilos de este drama:

[Prosper Mérimée]: C'est un peu le fait d'une femme qui s'ennuie... Une femme légèrement romanesque. Oh, Votre majesté a promis de ne pas se fâcher, mais malheureusement, il ne s'agit plus de personnages imaginaires inspirés par la réalité comme les miens ; il s'agit de personnages en chair et en sang : il y a cette frêle

²⁶⁹ El humanismo promovido por Erasme de Rotterdam, notablemente en su ensayo *El elogio de la locura*.

²⁷⁰ Edmond Rostand (1868-1968) fue un dramaturgo francés muy célebre sobre todo por su pieza *Cyrano de Bergerac*. Como lo asevera Francisco Monterde en su estudio del Segundo Imperio, este autor y su musa Sarah Bernhardt también gozaron de fama y renombre en México.

²⁷¹ Maurice ROSTAND, *Charlotte et Maximilien*, Nagel, Paris, 1945, p. 19.

²⁷² Según la definición de Daniel Meyran, el teatro en el teatro es la capacidad de la representación teatral para ser reflejo del mundo, tanto del social (consciente) como del fantasmal (inconsciente). También esta nos habla de su capacidad de auto-representación.

²⁷³ Luigi Pirandello (1867- 1936), dramaturgo italiano cuya pieza: *Seis personajes en busca de un autor* fue muy apreciada como paradigma del teatro, también en México.

²⁷⁴ Según diversas versiones de autores e historiadores, el proyecto de intervención francesa en México fue atribuido a la emperatriz de Francia, por la influencia de su amigo el conservador José Manuel Hidalgo y Esnurriزار y un grupo de exiliados mexicanos.

Impératrice Charlotte, toute nerfs et toute amour... ce rêveur de Maximilien qui lui, a pris son rêve au sérieux : j'ai peur qu'ils aient beaucoup à souffrir car il est toujours dangereux d'écrire un roman avec des êtres vivants²⁷⁵.

A diferencia de Usigli, Rostand hace participar en su pieza no a un historiador, sino al novelista francés Prosper Mérimée,²⁷⁶ recurso de la imaginación literaria que sin duda le otorga ciertas licencias y más libertades respecto a lo histórico. Pero en esta obra prevalecen elementos de comedia y melodrama: « [Charlotte] Il se passe quelques fois dans la vie ce qui se passe dans les mélodrames ».²⁷⁷ Por otro lado, la obra no deja de incluir elementos del exotismo, visión que, como hemos visto, forma parte del imaginario asociado a México en Europa: « [Mérimée a Eugenia de Montijo]: Je comprends très bien votre enthousiasme castillan; il y avait là quelque chose de fascinant, une atmosphère un peu espagnole, de l'or et de l'amour, du sang même peut- être »²⁷⁸. Sin embargo, en ambas piezas, en las cuales las fuerzas de la bondad celestial se oponen a la de la maldad infernal, el drama de Maximiliano y Carlota también obedece a la visión cristiana del autor: « Quand on écrit un roman avec des personnages vrais, c'est Dieu ou le diable qui le termine ».²⁷⁹ Como el mismo Rodolfo Usigli lo afirmó en vida en una entrevista concedida a Margarita García Flores²⁸⁰, él se consideró fervorosamente creyente y partidario de los milagros, al grado de haber dedicado su pieza *Corona de Luz* a la Virgen de Guadalupe, considerada la Virgen de México. Con esto, podemos constatar que Usigli, como los escritores liberales mexicanos en su momento, no dejó de lado en su literatura la herencia católica, mística, mesiánica y ferviente. Por otra parte, para el dramaturgo mexicano, como él mismo lo explica en su prólogo, la lucha de lo que él considera « el acto de Dios » y el « acto del Diablo » son de cierta manera las fuerzas nietzscheanas apolínea y dionisiaca. Tanto para Usigli como para Rostand, estas fuerzas universales, regidoras del cosmos trágico, fueron decisivas en la predestinación y el destino de los emperadores en México. Tal y como lo constata el segundo al hacer referencia, en una réplica de Maximiliano a Carlota, a la envidia y la mala fe del « príncipe de las tinieblas » en cuanto a la felicidad de los seres buenos. Fuerzas demoniacas representadas por Europa y por Napoleón III, nefasto predestinador en la tragedia de los emperadores :

²⁷⁵ Maurice ROSTAND, *op. cit.*, p. 87.

²⁷⁶ Prosper Mérimée, escritor, historiador y arqueólogo francés, fue cercano a la emperatriz Eugenia de Montijo y favorable a la Intervención francesa en México.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 100.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 88.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 89.

²⁸⁰ Ver la entrevista de Margarita García Flores a Rodolfo Usigli, como parte del prólogo de la edición de *El Gesticulador* antes citada.

[Carlota a Eugenia de Montijo]: Conozco vuestros sueños como si yo los hubiera soñado. Vuestros sueños de pequeña condesa os profetizaron que seríais más que reina y sois emperatriz de los franceses, pero eso no os basta. Quisierais ser reina de España, emperatriz de México, dueña del mundo entero. Hacer retroceder toda la historia en una sola noche de amor con este hombre, con este demonio a quien os vendisteis.²⁸¹

En su visión trágica cristiana, como parte de una poética fundamentada en un simbolismo, Usigli pone en acción, por una parte, unas fuerzas diabólicas, representadas por Napoleón, Europa y los pecados capitales: la soberbia, la avaricia, la gula, la ira, móviles de las ambiciones de Carlota en México, por la otra, estará la contraparte, las fuerzas celestiales, América y México: « Dios abandona entonces a su suerte a los quintacolumnistas del diablo en que se han convertido los monarcas y los ministros europeos, y viene a América, a situarse al lado de los liberales y de los salvajes ».²⁸² También son fuerzas celestiales, la bondad y el sacrificio de Maximiliano por México,²⁸³ la intervención de Pio IX al negarse a absorber a México mediante un concordato²⁸⁴ y, finalmente, lo que Usigli considera el castigo y la redención de Dios hacia los emperadores: la inmolación de Maximiliano y la locura piadosa de Carlota, que con el tiempo le trae la paz y la absolución.

Además de rescatar a los fallidos emperadores de la maldad histórica y del olvido, Usigli, conciliador de la Historia, el drama y la poesía, también buscó recobrar para ellos el lugar que él consideró que merecen en la memoria de México, en la cual habían sido a su criterio injustamente encasillados como figurines de seda y de brocado: « Hay muchas cosas que poner en su punto, y la poesía es probablemente lo único que puede hacerlo ».²⁸⁵ Como podemos observar en esta réplica del *Gesticulador*, la poética usigliana de la luz busca, por medio de las imágenes, los sentidos, los sueños y las emociones, profundizar en los claroscuros de los actos humanos: « [Julia]: Es como la luz, para mí. Todos pueden verlo, nadie puede tocarlo. Y será lindo, mamá, poder hacer todas las cosas, pensarlas con alas ».²⁸⁶

²⁸¹ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 37.

²⁸² *Ibid.*, p. 73.

²⁸³ Usigli hace hincapié en el esfuerzo de Maximiliano por defender a México, su nueva patria, contra la ambición de Francia y Estados Unidos.

²⁸⁴ En un momento dado, Carlota ofrece al Papa Pío IX un concordato en el que la Iglesia podrá obtener parte de territorio mexicano a cambio de dinero y un ejército, Pío rehúsa.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 59.

²⁸⁶ Rodolfo USIGLI, *El Gesticulador*, p. 124.

2.2.2. Rodolfo Usigli y la poética del signo dramático

Como lo señala José-Luis Barrientos en su estudio sobre la teoría del teatro, el personaje dramático tiene la ventaja de poder cumplir una gran diversidad de funciones en la pieza, sucesiva o simultáneamente, así como de poder ser receptáculo de una gran variedad de valores simbólicos, ideológicos o semánticos, según su grado de interacción con otros personajes u objetos. Para Rodolfo Usigli, tal y como lo expone en su teoría dramática antes referida, los personajes, como todo recurso significativo de la puesta en escena, deben tener motivaciones, funciones y objetivos, por lo cual, no hay personajes gratuitos y cada uno de sus diálogos y sus acciones deben ser necesarios. Como lo podemos observar en *Corona de Sombra*, los personajes, son signos dotados de una gran carga semántica que; en su interacción con los diversos elementos de la puesta en escena, conforman en su conjunto una poética. Según los términos de Daniel Meyran, en el teatro todo es semiótica, todo es sentido, puesto que las relaciones comunicativas de los personajes, objetiva e introspectivamente, son revelaciones de una subjetividad.

Como lo observó el filósofo francés Gaston Bachelard en sus trabajos consagrados a la fenomenología poética de las imágenes y los sueños, el mundo desde tiempos inmemoriales ha sido percibido en función de los cuatro elementos. El imaginario del Segundo Imperio, como lo hemos constatado mediante el estudio de la literatura liberal mexicana, se constituyó con el transcurso de los años una serie de mitologías,²⁸⁷ cuyos signos también fueron plasmándose en la literatura y la historiografía de tema intervencionista. En este imaginario, si nos remitimos a relatos como *El Cerro de las Campanas*, podemos encontrar una serie de signos que asocian a Maximiliano de Habsburgo con el agua y con una serie de símbolos marinos que se manifiesta en el castillo de Miramar (Mira-mar) y en la forma en que la pareja imperial llegó a México a

²⁸⁷ Entenderemos el carácter mitológico; según lo define Roland Barthes como la apropiación social que se ejerce sobre un signo, el cual por una parte postula un saber, un pasado, una memoria y por otra tiene entre sus funciones designar, notificar, hace comprender e imponer. De ahí su capacidad de poder « ser apropiado » como en este caso la mitología que se elabora en torno a las figuras de Carlota y Maximiliano.

bordo de la fragata *La Novara*: «Maximiliano... [es] agitado como una débil barca entre las olas y el huracán».²⁸⁸ Usigli, interesado en la siquiatria y el psicoanálisis, se sirve también del simbolismo de la luz y de la sombra, y su relación con los elementos de la naturaleza, para simbolizar una introspección en el ser. De esta forma, en *Corona de Sombra*, el elemento o signo escénico de la luz, tiene una doble función, exterior e interior. Exterior, en cuanto a la utilidad de este elemento para proyectar y dar realce a los personajes en el escenario, tal y como se señala en las didascalias: «*Al levantarse el telón, la escena aparece desierta. Es de mañana y la luz del sol penetra tumultuosamente por el balcón y la terraza. Por la puerta de primer término izquierda entra un hombre [...]*».²⁸⁹ Pero, como lo vamos a desarrollar enseguida, el manejo de las luces también será utilizado para adentrar al receptor de la pieza en la consciencia de los personajes. Esta concepción del claroscuro, como dualidad de la conciencia, nos remite a la percepción filosófica de Gaston Bachelard, quien en sus postulados teóricos sobre la fenomenología poética, asocia la luz y la sombra a los estados anímicos del ser: «*La conscience du clair-obscur de la conscience a une telle présence –une présence qui dure- que l’être y attend le réveil –un réveil de l’être*».²⁹⁰

El universo usigliano, lejos de ser artificial o artificioso, como puede serlo el de la pieza de Rostand, ofrece un entorno de imágenes precisas y medidas pero de gran riqueza simbólica. De esta manera Usigli, a partir de una especie de juego poético entre la luz, la sombra y el claroscuro, otorga una nueva conciencia poética y simbolismo al drama de los emperadores, contribuyendo a su mitificación. Tal y como lo expone el filósofo francés en su estudio sobre las imágenes del fuego, de manera poética, la luz ejerce una fuerza sobre los objetos, otorgándoles belleza y notoriedad. De esta forma para Usigli las diversas modalidades de la luz harán que los objetos más sencillos o simples cobren nueva significación, lo cual podremos observar luego en la dinámica escénica de *Corona de Sombra* :

[...] Ce jeu de lumière ménagé sur les objets les plus insignifiants, sur une chaise, sur une cruche, sur une vase de cuivre ; et voilà que ces objets qui ne méritent pas d’être regardés, et encore moins d’être peints, deviennent si intéressants, si beaux à leur manière, que vous ne pouvez pas en détacher les yeux, ils existent et sont dignes d’exister.²⁹¹

²⁸⁸ Juan MATEOS, *op. cit.*, p. 373.

²⁸⁹ Rodolfo USIGLI, *Corona de Sombra*, p. 3.

²⁹⁰ Gaston BACHELARD, *La flamme d’une chandelle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, p.7.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 9.

Esta cita de Bachelard, que toma su inspiración en la pintura, nos resume de manera escueta pero poética que no es la fastuosidad sino la luminosidad que otorga la luz la que crea la belleza y la trascendencia de lo cotidiano. Para Usigli, por lo tanto, en esta dinámica poética del signo, los claroscuros de la historia son los claroscuros de la mente humana y de sus emociones transformadas en actos, que como señaló el filósofo francés impregnan la realidad con su luz y penumbra. En *Corona de Sombra* podemos, por lo tanto, establecer un paralelismo entre los cuadros escénicos y cuadros pictóricos, en cuyos elementos las modulaciones de la luz otorgan matiz, plasticidad y realce. Por otra parte, también podemos observar que el drama suelta amarras del anecdotario histórico y de la frase célebre para acceder a la libertad poética, puesto que, como concede Bachelard « la poésie, c'est le langage qui est libre à l'égard de soi-même ».²⁹² La historia, por lo tanto, se torna efímera si no puede ser revivida y renovada, y en el drama, mediante la imagen poética, ésta se reescribe fuera de las limitaciones del tiempo y del espacio.

La fantasía, como lo señala Bachelard en su poética de la luz, el fuego y la ensoñación, est « vraiment prenante et dramatique; elle amplifie le destin humain; elle relie le petit au grand, le foyer au volcan, la vie d'une bûche et la vie d'un monde ».²⁹³ El símbolo usigliano, que va a desencadenar esta nueva vida en los elementos dramáticos, será la luz y su constante fluctuar y su depositario será un signo de fuego, el candelabro. Carlota de Bélgica, anciana, sola y en el olvido, al redescubrir el libro de historia de México traído por Erasmo Ramírez, comenzará a exigir más luz, tal como se afirma que lo hizo el escritor y dramaturgo Johann W. Goethe²⁹⁴ antes de su muerte:

[Carlota]: Luces, ¡pronto! ¡Luces! *La Dama de compañía mueve la cabeza con azoro. El sol entra a raudales.* [Carlota]: - ¡Tan oscuro, tan oscuro! ¡Luces! *La Dama de compañía corre a la puerta de la terraza y deja caer las cortinas. Pasa rápidamente al costurero, busca cerillos en una bolsa de costura, corre las cortinas del balcón, enciende las velas de un candelabro y pasa al salón izquierdo. Deposita el candelabro cerca de Carlota, sobre la mesa.* [Carlota]: - ¡Luces!²⁹⁵

Entonces, la escena se iluminará de manera gradual y se procederá a encender una serie de candelabros, cuyas llamas conectarán al presente con el pasado. De esta manera, la luz y su

²⁹² Gaston BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, Presses Universitaires de France, Paris, confirmar, 1988, p. 29.

²⁹³ Gaston BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1949, p. 39.

²⁹⁴ Podemos inferir que Usigli, con esta poética de la luz rinde tácito homenaje a Johan Wolfgang Goethe.

²⁹⁵ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 6.

fragmentación, elemento de la ensoñación poética, también desencadenarán la fragmentación del ser en diversos matices. Los personajes entonces, ascenderán y descenderán en sus actos y estados de ánimo, como candelabros vivientes en constante tensión, en un juego de luz y de sombra, lo cual otorga, de acuerdo con la poética de Bachelard, matices poéticos trascendentales. Usigli lo señala de manera recurrente en sus didascalias, las cuales utiliza como complemento de las acciones y continuidad de la poética y el simbolismo de su drama.

Por lo tanto, en la pieza, la imagen del candelabro y de las llamas en constante ascenso no será fortuita, puesto que, estableciendo un paralelismo con la dinámica bachelardiana de la ensoñación poética, toda flama para poder iluminar a su máxima potencia debe alcanzar una gran altura, y síquicamente para alcanzar la altura: « Il faut gonfler toutes les impressions en y insufflant de la matière poétique ».²⁹⁶ De este modo, podríamos decir que Usigli, desarrolla en los signos de su pieza una especie de poética del fuego y la pone en relación con los personajes o íconos y con su inconsciente. Por ello, al incluir al fuego como eje conductor, a partir de una imagen cálida y luminosa, desencadena lo que Bachelard llama un « precipitado » de recuerdos y ensueños, transformando literalmente en acciones las ensoñaciones ejercidas por el candelabro. Las llamas de los candelabros ejercen, como puede observarse enseguida, en *Corona de Sombra*, una acción fascinadora en Carlota y esto, como quien está bajo el efecto de la hipnosis, la transporta:

[...] *Carlota se levanta y se acerca a la mesa apoyándose en su bastón. Alza su mano libre y la pasa cerca de las llamas de los velones, mirándolos, como fascinada. Deja caer el bastón aproxima sus dos manos a las velas, como acariciando las llamas. De pronto, algo parece resonar en su memoria. Busca el libro dejado por la Dama de compañía sobre la mesa, lo acerca a las luces y lo abre.*²⁹⁷

Podemos establecer una relación entre esta ensoñación que la llama provoca en Carlota y lo que Bachelard define como la técnica síquica del Soñar despierto. Esta técnica, según Bachelard, consiste en aliviar al individuo « alourdi par ses fautes, endormi en son ennui de vivre »²⁹⁸ mediante una ascensión imaginaria, recurriendo a imágenes que le permitirán entrar en un proceso de elevación psíquica. En este caso la llama, calidez etérea y consuelo del solitario que sueña, es en primera instancia para la anciana emperatriz, revelación :

²⁹⁶ Gaston BACHELARD, *La flamme d'une chandelle*, p. 4.

²⁹⁷ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 6.

²⁹⁸ Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 23.

[Carlota]: (*leyendo*) Historia de México. (*repite muy bajo*) México... México... *De pronto se lleva la mano a la boca con un gesto de horror. Sus ojos se dilatan. Hace un terrible esfuerzo, echando la cabeza hacia atrás. Al fin puede articular y lanza un grito horrendo y desgarrado.* [Carlota]: - ¡Max! Se tambalea y, falta de apoyo, cae. Su mano levantada derriba el candelabro²⁹⁹.

Como podemos observarlo en la pieza, el descubrimiento de la Emperatriz del libro de historia de México, y la mediación del candelabro, signo conductor, provocan un choque síquico en Carlota, puesto que los sucesos del pasado le son revelados de golpe. Un momento después, con la ayuda de su médico alienista, ésta logra recuperar el conocimiento, pero ya se observa una transformación en su mente, la cual se ha transportado al pasado, cuando era emperatriz de México. Carlota continúa exigiendo luces y los candelabros comenzarán a acumularse en la escena, con lo cual se comprende, que la emperatriz, insuflada por la luz de las llamas y de la Historia, asciende, tal y como la flama de los candelabros, a un estado superior de excitación, lo cual hace exclamar al alienista: « [Doctor]: - (*Mirando las llamas de las velas*) Señora, la muerte se parece a la vida como la locura a la razón. Las llamas crecen mucho para apagarse»³⁰⁰.

Con esto, simbólicamente, Carlota ha alcanzado un estado intenso de lucidez, el cual se sublima tanto con el recuerdo ardiente de Maximiliano como con la entrada en escena del historiador Erasmo Ramírez, quien también simboliza, para la emperatriz y para el receptor de la pieza, a Benito Juárez. Al término de la *Escena primera*, Carlota, con el candelabro en la mano, cambia de escenario, y de esta forma el signo del candelabro será indicador o índice de un cambio temporal en el drama:

[Carlota] *Echa a andar, con el candelabro en la mano hacia la puerta divisoria. Cuando va a trasponerla se apaga la luz en el salón izquierdo, sobre la figura inmóvil de Erasmo, y se corre la cortina parcial un momento después. No hay interrupción entre las escenas*³⁰¹.

Como lo señala Daniel Meyran en su análisis semiótico del teatro de Usigli, en la « Escena primera » de *Corona de Sombra*, las luces y el libro de historia de México son dos signos representativos, puesto que alrededor de ellos funciona la situación dramática, es decir, los actos y réplicas de los personajes. También podemos decir que de manera global estos signos forman

²⁹⁹ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 6.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 8.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 11.

parte de una cadena simbólica, cuyos elementos, como observamos a lo largo de la representación, forman parte de una continuidad. El cristal de los muros del pasaje entre los dos escenarios de la obra, así como las llamas de los candelabros, materias que se complementan, son los medios de los que se sirve al drama para la transición temporal de los personajes. A diferencia de los relatos o dramas históricos anteriores sobre la Intervención, en los cuales la secuencia temporal histórica es lineal, Usigli implementa una alternancia histórica dinámica mediante una poética del signo. Por lo tanto, puede decirse que es el signo de la luz y del fuego el que conduce al espectador por los senderos temporales de la memoria de Carlota, con la conciencia poética de que para desembarazarse del pasado hay que remitirse a éste. Pasado en el que los personajes de Carlota y Maximiliano, signos dinámicos y activos, se manifestarán bajo las intensidades luminosas de los signos escénicos. De esta manera, a lo largo de la pieza, sobre todo al inicio y al final de las escenas, los candelabros, las velas y las llamas tienen, denotativamente, la función de introducir a los personajes en el escenario y connotativamente, la de mostrar el proceso interior de la memoria, mediante el cual se busca acceder por medio de la luz a la verdad poética:

ESCENA III

En la oscuridad se escucha la voz de Carlota, vieja.

[...]Una como procesión de sombras, guiada por la luz de las velas encendidas, pasa de derecha a izquierda. Se ilumina la escena al entrar en el salón de la izquierda primero, un lacayo con el candelabro; detrás Maximiliano, detrás Miramón y Lacunza. Otras figuras confusas quedan atrás.³⁰²

Por otra parte, también puede establecerse un paralelismo entre las acciones de las llamas, como indicadores o índices, y los estados anímicos y emocionales de los personajes de Carlota y Maximiliano, con lo cual sus emociones, cambios de humor y manifestaciones de carácter se ponen en relación con el movimiento de las llamas de las velas. Ejemplo de ello es que en la Escena II del Acto primero, la enérgica determinación de los emperadores de ir a gobernar a México va seguida de una enérgica ascensión de la llama de las velas: « Callan un momento. Las llamas de los velones consumidas a medias se agigantan [...] »³⁰³. Otro ejemplo de este paralelismo anímico es la adjetivación empleada para describir los estados de ánimo de los personajes, cuando Erasmo Ramírez se levanta « electrizado » de su asiento o Carlota enfurecida « crece como fuego

³⁰² *Ibid.*, p. 15.

³⁰³ *Ibid.*, p. 15.

Capítulo 3

La mexicanización de Carlota y Maximiliano: de su imagen de usurpadores al estatus de mitos culturales

La literatura mexicana de la Intervención, así como las obras históricas del siglo XIXe señala en su mayoría que el castigo de Carlota por ambiciosa fue la locura y que el orgullo y la debilidad llevaron a Maximiliano al paredón de fusilamiento. Usigli, de cierta manera, buscó contradecir algunos de los aprioris de la literatura existente y de la historia y la crítica del Segundo Imperio para dar una versión poética y humanista del destino de los emperadores. El dramaturgo justifica su elección en su postfacio, apelando a la libertad creadora que sitúa al literato por encima del historiador, el cual solamente goza de libertades limitadas:

El problema consistía en transportar al teatro, es decir, al terreno de la imaginación, un tema encadenado por innumerables grilletes históricos, por los pequeños nombres, por los mínimos hechos cotidianos, por las acciones de armas registradas y por el hecho político imborrable.³⁰⁴

Por otra parte, a partir de su escenificación del Segundo Imperio, Usigli realizó importantes aportaciones a la práctica teatral misma, puesto que, como afirmó Rafael López de Miarnau³⁰⁵, el dramaturgo mexicano, aún antes de que lo hicieran autores como Jean-Paul Sartre y Harold Pinter, abordó con notoriedad las pugnas interiores del personaje dramático. Es también mérito de Usigli, como ya lo hemos abordado, haber incluido en su representación literaria la reflexión sobre la identidad y la conciencia racial del mexicano, antes de que lo hicieran autores como Octavio Paz y Carlos Fuentes.

³⁰⁴ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 61.

³⁰⁵ Ver el prólogo de Rafael López de Miarnau en *El Gesticulador*.

Una poética del fuego manifiesta en la interacción que en *Corona de Sombra* se ejerce entre las llamas de los candelabros, las luces, las sombras y el dinamismo de las entidades ígneas, es el pretexto del autor para remontarse al mito. Una Carlota anciana, solitaria y desahuciada en su locura, al volver a enfrentarse con la Historia de México a través del fuego abrasador y conductor, logra revivir el pasado con una intensidad primigenia. De esta manera, las acciones físicas y síquicas de los personajes y sus transportaciones a través del tiempo y de la historia estarán en paralelismo con la acción del fuego y sus contradictorios estados de reposo y explosión. Por lo tanto, parecería que en los caracteres de los emperadores usiguanos se manifiesta lo que Bachelard consideró el principio dual del fuego, lo masculino: energía, acción, chispa y voluntad; y lo femenino: superficie, dulzura, refugio y tibieza. Tal manejo vuelve a los personajes ricos en matices y expresividad. También observamos cómo estas figuras y sus principios activos y pasivos, animus y ánima, encontrarán correspondencia con unos arquetipos míticos como el Fénix, Prometeo e Hiperión, entidades de luz y fuego.

2.3.1. Maximiliano como representación mítica y catártica del amor y la muerte

Maximiliano y Carlota, «amantes coronados», para utilizar los términos de Rostand, se convirtieron en la literatura de tema intervencionista en representación del amor, el amor idealizado e imposible, al extremo que ni la ambición ni el poder ni la locura habrían de romper. Para Usigli y para Rostand, este amor tendrá una nueva trascendencia y no se apagará con la locura de Carlota ni con la muerte de Maximiliano, sino que pasará a un plano extraterrenal e intemporal. Por ende, sobre todo en la pieza del dramaturgo mexicano, también podría establecerse un paralelismo entre el amor que se procuran los emperadores y el simbolismo del fuego, antes mencionado, puesto que, como lo señalaría Gaston Bachelard: « L'amour n'est qu'un feu à transmettre ».³⁰⁶ De esta sazón poética, Usigli, antes de acudir al llamado de su

³⁰⁶ Gaston BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, p. 52.

destino en México, otorga a los emperadores una última noche de amor, que se concreta con una cita íntima bajo la complicidad y el misterio del bosque. Por su lado, Maurice Rostand, también entronizando a los emperadores como pareja de héroes trágicos icónicos a imagen de Tristán e Isolda, Romeo y Julieta, Fausto y Margarita, les otorga con su muerte la impronta de su grandeza: « [Charlotte]: Peut être ne sommes nous pas faits pour ces grandeurs [...] Je crois qu'au fond nous sommes à la fois beaucoup plus et beaucoup moins qu'un empereur et qu'une impératrice: je crois que nous sommes des amants couronnés ». ³⁰⁷ De esta manera, Carlota y Maximiliano, pareja mítica de enamorados, trascienden la muerte a través del amor, el cual, finalmente será su corona y su recompensa:

[Eugénie de Montijo]: Quelle force a l'amour, peut-être est-ce la plus grande force du monde, plus que l'ambition, plus que la gloire... Et maintenant Maximilien est mort et Charlotte folle, mais ils sont plus heureux que nous ... Charlotte me l'avait dit un jour. Ils ont été sauvés, par leur amour; les pires catastrophes n'ont pas eu de prise sur lui [...] Et nous n'avons fait que de la politique. ³⁰⁸

Georges Bataille (1897-1962), en su obra dedicada a la dualidad Eros/Tánatos, expresa poéticamente que el amor, el erotismo y la muerte han estado estrechamente relacionados a través de la historia. Para este teórico de la literatura, el ser humano, a través de la historia, ha sobrellevado una encarnizada lucha entre lo racional y lo irracional. Por lo tanto, la pasión ha sido recurrentemente una obsesión, un impulso que lo ha llevado hacia la fatalidad, como lo resume en esta cita: « Je puis vivre dans le souci d'un avenir meilleur. Mais je puis encore rejeter cet amour dans un autre monde. Dans un monde dans lequel la mort seule a le pouvoir de m'introduire » ³⁰⁹. Como concede Bataille, ha habido épocas en las que el castigo y la recompensa tuvieron una importancia capital para el comportamiento de los hombres; el siglo XIXe, con su impulso por dictar y controlar maneras, acciones y consecuencias, fue una de ellas. En el siglo XXe, teniendo como ejemplo las numerosas vicisitudes de la guerra, manifestaciones supremas del absurdo, se privilegia el libre albedrío y se cae en la cuenta de que el caos es también inherente al hombre:

Le temps vint pour l'homme de compter - plus lourdement que sur vie - sur les récompenses, ou les châtiments, qui pourraient survenir après la mort. Mais à la fin nous entrevoyons le temps où de telles craintes (ou de tels espoirs) ne pouvant plus

³⁰⁷ Maurice ROSTAND, *op. cit.*, p. 29.

³⁰⁸ *Ibid.*, p.127-128.

³⁰⁹ Georges BATAILLE, *Les larmes d'Éros*, J. J Pauvert Éditeur, Paris, 1961, p. I.

jouer, l'intérêt immédiat s'opposera sans moyen terme à l'intérêt futur- où le désir brûlant s'opposera sans plus au calcul réfléchi de la raison³¹⁰.

En *Corona de Sombra* y en los personajes de Carlota y Maximiliano, estas fuerzas pasionales (Eros) y el delirio y el horror consecuente (Tánatos) serán el punto de partida para una reflexión mayor sobre la progresión de la historia de México, sus elementos y alcances: « [Carlota]: la muerte es la otra cara del amor también Max »³¹¹. Sigmund Freud, en su obra consagrada al malestar de la civilización retoma el teatro romántico alemán para ejemplificar el combate entre el bien y el mal, representados por estas pulsiones del amor y la muerte: « [Méphistophélès]: [...] Le diable tient pour ennemi non pas le bien ou le sacré, mais la force de la nature qui multiplie la vie, par conséquent l'Éros... Et si je ne m'étais pas réservé la flamme, Je n'aurais rien à moi »³¹². De esta manera, también bajo la influencia de la visión romántica, en los dramas del Segundo Imperio de Rodolfo Usigli y de Maurice Rostand, los personajes de los emperadores, también funcionan como personificaciones del combate entre Eros y Tánatos, en el cual la misión de amor de los emperadores en México se enfrenta y perece ante la fuerza también humana y social de la muerte.

Por otro lado, Cuando en *Corona de Sombra* Maximiliano expresa: «Sólo en México el abismo puede ser tan fascinante»³¹³, su frase también nos está remitiendo a un pasado prehispánico mexicano, en el que el mito, el cosmos y el sacrificio formaron parte del imaginario. Michel Meyer resalta que la diferencia y el sacrificio son dos componentes esenciales de la visión trágica. Para las sociedades primitivas el sacrificio, tanto el de personajes de rango y distinción como el ofrecimiento de animales sagrados a los dioses era la forma en la que el pueblo rendía veneración mediante el exterminio. Rodolfo Usigli y Maurice Rostand relacionan, a su manera, este sentido trágico con la cosmovisión prehispánica, haciendo así de Maximiliano un personaje de excepción, cuya diferencia será sacrificada para ser abolida y asimilada. Tanto Usigli como Rostand, el segundo de una forma más evidente, relacionaron la belleza blanca de Maximiliano con las del joven dios sol Huitzilopochtli y el rubio dios barbado Quetzalcoatl, figuras míticas prehispánicas³¹⁴: « [Carlota]: Crean en el sol de la sangre y el rango

³¹⁰ *Ibid.*, p. I.

³¹¹ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 25.

³¹² Sigmund FREUD, *Malaise dans la civilisation*, Payot, Paris, 1930, p. 131.

³¹³ *Ibid.*, p. 18.

³¹⁴ Huitzilopochtli, « colibrí », « dios resucitado », « dios del cielo azul ». Según Alfonso Caso, Huitzilopochtli es el Sol, el joven guerrero que nace todas las mañanas del vientre de la vieja diosa de la tierra y muere todas las tardes para alumbrar con su luz apagada el mundo de los muertos. Quetzalcóatl « serpiente emplumada » es la deidad del aire y su color blanco está asociado también con la pureza. Dios benéfico, creador de la humanidad, fue

[México] es el país del sol y tú te pareces al sol ». ³¹⁵ Rostand incluso, bajo su perspectiva exotista, se servirá de los mitos aztecas y de la práctica ritual del sacrificio para escenificar la conducta de los indios y de los mexicanos hacia Maximiliano:

[Maximilien]: Il s'agit des coutumes des Aztèques et de la manière sanglante dont ils honorent leurs dieux

Chaque année on prenait avant le sacrifice
Un jeune homme vivant qui ressemblait au dieu
Des pages éclatants composaient son service
Des fleurs l'auréolaient de corolles de feu
Plus le jour approchait, plus redoublait l'hommage
Alors on l'emmenait en barque indolemment
Vers le temple du dieu dont il était l'image
Les prêtres l'attendaient pour le rite sanglant[...] ³¹⁶.

La escena del encuentro de unos indios idólatras descendientes de los aztecas con Maximiliano, al cual adoran como si se tratara de « une espèce de dieu » y la alegoría del sacrificio que éstos hacen de un colibrí llamado Maximiliano, que los emperadores tenían en una jaula dorada, será el simbolismo utilizado para demostrar que, a pesar del tiempo transcurrido, los salvajes no dejan de creer en el sacrificio y que en México, el ritual bárbaro se repite por los siglos de los siglos: « [Maximilien]: Les terribles coutumes n'ont pas disparu, Monseigneur. Elles ne peuvent disparaître. Je suis venu ici accomplir un rite mystérieux plus vieux que les siècles et mon sang va couler ». ³¹⁷ Usigli, por su parte, no retoma la parte ritual prehispánica con fines exotistas sino como parte de una visión del sincretismo, tema que ha ocupado a historiadores, filósofos y literatos mexicanos desde la formación de México como país independiente. El dramaturgo, como los filósofos del Ateneo de la juventud y Samuel Ramos, sintetizador y complementario de ellos, se vió también constreñido a la necesidad de la reflexión identitaria. Ya señalaba Antonio Caso en su obra *El problema de México y la ideología nacional* que, desde la conquista de España, los problemas de la homogenización de la cultura y de la unificación racial estaban aun sin resolver y que esto era causante de una fatalidad histórica que se cernía sobre el país, estorbando su unificación y democracia. Esta falta de corporeización del alma mexicana y los conflictos psicológicos patentes en años de

héroe descubridor de la agricultura y de la industria e inventor del autosacrificio. Ver Alfonso CASO, *El pueblo del Sol*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

³¹⁶ Maurice ROSTAND, *op. cit.*, p. 20.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 119.

historia y literatura, para estos pensadores, fueron cuestiones que se volvieron urgentes e impidieron la introspección, la claridad de pensamiento y la sinceridad histórica. Retomando el discurso bolivariano,³¹⁸ se vislumbró por lo tanto urgente apelar al equilibrio y a la fusión de culturas, es decir, más que al indigenismo o al europeísmo a un criollismo polarizador. Usigli, preocupado por esta problemática cultural e identitaria, se dio por lo tanto a la tarea, mediante el drama, de proponer una solución estética a este conflicto cultural, apelando a lo que él consideró, tal y como lo hicieron estos pensadores, elementos clave del alma sincrética mexicana, la religiosidad y el humanismo. Por ello mediante signos como la cruz y la pirámide, presentes en su pieza, el dramaturgo mexicano representó los elementos culturales del sincretismo mexicano: el elemento identitario prehispánico y el elemento identitario hispánico, ampliando la reflexión más allá del conflicto entre civilización y barbarie.

De esta manera, sirviéndose de la figura de la pirámide, representativa del pasado indígena, el personaje del general Miguel Miramón³¹⁹, mexicano de origen francés, plantea el problema del enfrentamiento entre el elemento europeo y el indígena, personificado en la contraposición Maximiliano-Juárez:

[Miramón]: Vi que la pirámide había cubierto a la iglesia. Era una pirámide oscura, color de indio. Y vi que el indio había tomado el lugar del blanco. Unos barcos se alejaban por el mar [...] y entonces la pirámide crecía hasta llenar todo el horizonte y cortar toda comunicación con el mar. Yo sabía que iba en uno de los barcos; pero también sabía que me había quedado en tierra, atrás de la pirámide y que la pirámide me separaba ahora de mí mismo. Me pareció ver en este sueño cuando desperté, el destino mismo de México, señor. Si la pirámide acababa con la iglesia, si el indio acababa con el blanco, si México se aislaba en la influencia de Europa, se perdería para siempre. Sería la vuelta a la oscuridad, destruyendo cosas que ya se han incorporado a la tierra de México, que son tan mexicanas como la pirámide- hombres blancos que somos tan mexicanos como el indio o más [...] La desconfianza que los mexicanos han tenido siempre hacia el gobernante mexicano.³²⁰

Este sueño es en la obra de Usigli la representación de la añeja pugna entre la sangre europea y la indígena, conflicto que, según los filósofos del Ateneo, había hecho tortuoso el devenir de México, sumiéndolo en el atraso, la división y la guerra. Esta imagen, en la cual la

³¹⁸ Relativo a Simón Bolívar « El Libertador » (1783-1830). General venezolano y figura emblemática de la emancipación de las colonias de América del Sur de Europa, propugnó por un criollismo basado en la unificación racial.

³¹⁹ Miguel Miramón (1832- 1867), antiguo presidente de México y general conservador cercano a Maximiliano.

³²⁰ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 16.

pirámide reemplaza y destruye la parte europeizante, es también una representación de la teoría vasconceliana, la cual se fundamenta en una superposición cultural en detrimento de la asimilación y la armonización: « México es una tierra donde el proceso de la historia ha constituido en una contnua destrucción y sustitución de culturas en lugar de crecimiento y evolución regular de un periodo hacia otro». ³²¹ Usigli, asociando la imaginación creadora con la filosofía de la historia, encuentra en el sacrificio prehispánico y el mesianismo cristiano elementos constitutivos de la ideología mexicana, elementos clave del sincretismo cultural. « Se diría que ciertos sitios de la tierra nos atraen de una manera fatal y misteriosa » ³²² sentenció Vasconcelos. De esta frase podría decirse que Usigli entresacó una explicación estética para la fascinación que México ha ejercido históricamente en el extranjero, en este caso el europeo personificado por Maximiliano. Así la obra hace expresarse al emperador: « [Maximiliano]: El más bello desde luego. Me obsesiona el recuerdo del paisaje [el paisaje mexicano]. He viajado mucho Carla, pero nunca vi cosa igual ». ³²³ Arrastrado de manera fatal, pero no fortuita, por una fascinación inexplicable hacia una misión pletórica de irracionalidad e incertidumbre, Maximiliano, quien padecía una vida estéril en Europa, encuentra en México, país que le parece enigmático y lejano e incluso mágico, una motivación existencial:

[Maximiliano]: [...] Cruces. El nombre mismo del país (México) tiene una x que es una cruz. [Carlota]: Quiere decir que allí se cruza todo ¿no lo ves? Nuestra sangre y la de ellos. [Maximiliano]: Es verdad Carlota[...] Todo se cruza allí. Las viejas pirámides mayas y toltecas y la cruz cristiana; los sexos de las mujeres nativas y de los conquistadores españoles; las ideas de Europa y la juventud de la tierra. Todo puede hacerse allí[...] ³²⁴.

De este modo, lo que para la historia y los límites del razonamiento lógico de sus testigos parece un acto de ingenuidad y de absurdo de parte de Maximiliano: morir sin razón aparente en una tierra extraña y ajena, para Usigli, quien busca rasgar el velo de las apariencias y profundizar en las motivaciones ocultas del ser, es un acto supremo de catarsis y sacrificio.

El imaginario intervencionista establecería un paralelismo entre el martirizado emperador Maximiliano y el Cristo rubio europeo, tanto por un paralelismo visual como circunstancial. Incluso, si se plantea el drama mexicano del Segundo imperio bajo el modelo actancial de Algirdas Greimas, podemos observar que actancialmente cada personaje del Nuevo

³²¹ José VASCONCELOS, *La otra raza cósmica*, Almadia, México, 2010, p. 29.

³²² José VASCONCELOS, *La raza cósmica*, p. 39.

³²³ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 18.

³²⁴ *Ibid.*, p. 14.

Testamento tiene una correspondencia en esta especie de calvario intervencionista. De acuerdo con la definición elaborada por el teórico lituano, el actante es una categoría que forma parte de la estructura profunda del drama y que corresponde a la función o a las funciones que puede desempeñar un personaje a lo largo de las escenas. En el caso de los dramas del Segundo Imperio que nos atañen, podemos observar, de manera global, la correspondencia de las funciones de los personajes con las que desempeñan los protagonistas del Calvario, estableciendo un paralelismo entre el fusilamiento de Maximiliano y la crucifixión. Por ejemplo, retomando el esquema de *Charlotte et Maximilien*, en el proceso catártico de Rostand, Maximilien, representante del amor, de la fe y del sacrificio cristiano, fue traicionado e inmolado por Miguel López, comandante de su ejército quien negocia su captura. De esta manera Maximilien señala: « López m'a trahi; il y a toujours un traite à côté d'un calvaire; c'est comme une loi générale, comme une des redites de l'histoire »³²⁵. Napoléon III, por su parte, asume el rol del verdugo, que obedeciendo a intereses hipócritas y cobardes negociará la vida del archiduque, desentendiéndose al final del asunto. De acuerdo con ello, confirma Charlotte : « [Charlotte à Napoléon et Eugénie] Vous êtes de la race des Pilates qui laissent tuer un Dieu en s'en lavant les mains ».³²⁶ Llegado el momento del fusilamiento de Maximiliano, es decir, del supremo sacrificio, el condenado emperador morirá, como en el calvario, rodeado de sus dos cercanos generales: Miguel Miramón y Tomás Mejía, Dimas y Gestas si se quiere continuar el paralelismo, no sin antes perdonar a sus verdugos y captores y pronunciar todo tipo de frases dignas del Mesías: « Je pardonne d'avance aux hommes qui tireront sur moi, à Lopez qui m'a trahi, à Juarez qui me condamne ».³²⁷

Por otra parte Usigli, mediante su representación actancial del calvario, hace reflexionar y obrar a sus personajes de forma diferente, desplegando la catarsis del sacrificio mesiánico de Maximiliano desde otra perspectiva. Se dio por entendido que Cristo, víctima de la envidia y la maldad humana fue vendido y sacrificado en virtud de su bondad y su gran capacidad de amor y de caridad. Así lo manifiesta Maximiliano en *Corona de Sombra*: « No traía más que amor, no buscaba más que amor. Ahora encuentro muerte »³²⁸. El Mesías debe morir y se resigna al sacrificio, como máxima expresión de inmolación redentora. De esta manera lo expresa Maximiliano en la pieza: « Soldados de México: muero sin rencor hacia vosotros, que vais a

³²⁵ Maurice ROSTAND, *op. cit.*, p. 110. Rostand da continuidad a la leyenda de la traición del general conservador Miguel López, del cual se afirma que negoció la captura de Maximiliano con los liberales, hecho que no se pudo comprobar.

³²⁶ *Ibid.*, p. 103.

³²⁷ *Ibid.*, p. 112.

³²⁸ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 25.

cumplir vuestro deber...»³²⁹. En la versión de Usigli, se insinúa que Miguel López, igualmente por devoción a Maximiliano, acepta asumir el rol del traidor, siendo éste finalmente perdonado por el Emperador, evidenciándose el perdón:

[Miramón –Refiriéndose a López-]: Ese Tlaxcalteca. [Mejía]: Ese Judas. [Maximiliano]: No digáis esa palabra Miguel, ni vos esa otra, Tomás. Los tlaxcaltecas ayudaron a la primera mezcla que necesitaba México. Y decir Judas es pura soberbia. Yo no soy Cristo. [Mejía]: Os crucifican, Maximiliano, os crucifican entre los dos traidores. [Maximiliano]: [...] No. El hombre muere a veces a semejanza de Cristo, porque está hecho a semejanza de Dios. Pero hay que ser humildes.³³⁰

De este modo, por medio de la catarsis del sacrificio, la obra de Usigli convierte a Maximiliano en síntesis del sincretismo propugnado por los filósofos del Ateneo. Por lo tanto, no será aquí Juárez, ni el indigenismo autóctono, el ícono representativo de la identidad mexicana, sino su contraparte, Maximiliano, quien como el héroe revolucionario César Rubio de *El Gesticulador* derrama su sangre por la continuidad renovadora del mito:

[Maximiliano]: Vos, Tomás, veis en mí, en mi vieja sangre europea, en mi barba rubia, en mi piel blanca, algo que queréis para México. Yo os entiendo. No queréis que el indio desaparezca, pero no queréis que sea lo único que haya en este país, por un deseo cósmico, por una ambición de que un país tan grande y tan bello como éste pueda llegar a contener un día todo lo que el mundo puede ofrecer de bueno y de variado³³¹.

Asimismo, la pirámide, símbolo e imagen de la altura del porvenir, para Vasconcelos « del anhelo libre; el triunfo del ser en la conquista del infinito », será, por una parte, representación del origen, la madre, y la naturaleza y por la otra, Maximiliano simbolizará la renovación del sacrificio mesiánico y el destino común de América y Europa. Tanto Usigli, como los filósofos del Ateneo, conceden que el catolicismo, el misticismo, la cruz, el mesianismo y la redención, son parte activa, como la pirámide, de la identidad mexicana y que una vez superada la ambivalencia amor/odio contra los españoles, Francia y Europa, deberá advenir, como lo vislumbró Vasconcelos: « un tercer periodo que es emoción de belleza y un amor tan acendrado que se confunde con la revelación divina ».³³²

³²⁹ *Ibid.*, p. 54.

³³⁰ *Ibid.*, p. 54.

³³¹ *Ibid.*, p. 53.

³³² José VASCONCELOS, *op. cit.*, p. 33.

Maximiliano, por lo tanto, en este segundo periodo de síntesis intervencionista, se convertirá en símbolo de la poesía, la sensibilidad y la ensoñación poética proveniente de Europa. Para ello también contribuyeron, por otra parte, la afición a la literatura, la poesía y los aforismos del archiduque y su espíritu soñador e idealista. De esta manera, la literatura mitificaría poéticamente al controvertido emperador, al cual por su parte, los historiadores achacaron sobre todo su irresponsabilidad para gobernar, sus ideas inadaptadas con su realidad y su gusto por la pompa y los placeres. Tanto Werfel, como Maximiliano y Rostand, explotan la sensibilidad del archiduque y como muestra de ello el dramaturgo francés se sirve de la alegoría del colibrí: « Vous voulez régner sur le Mexique Sire, et vous pleurez sur la mort d'un colibri!... Croyez-vous que Juárez aurait pleuré sur la mort d'un colibri? ». ³³³ Esto conformaría otro aspecto más de la contraposición Juárez/Maximiliano, lo indígena y lo europeo, la barbarie y la civilización, la austeridad y el aparato, el realismo y la imaginación, *la roca y el ensueño*, para utilizar los términos de Armando Fuentes Aguirre. ³³⁴

Volviendo a la estructura dramática de *Corona de Sombra*, cuando Maximiliano al inicio de la *Escena II*, en un proceso de analepsis temporal, toma el candelabro de manos de Carlota, según esta poética del signo usigliano: Del fuego, de la luz y de la ensoñación poética, el Emperador, podría decirse en términos bachelardianos, deviene un soñador de lámpara. ³³⁵ En este caso, el signo del candelabro, según el simbolismo del fuego en Bachelard, es conductor moralizante, reanimador del pasado y como lo señala el filósofo, chispa conductora del drama natural entre la vida y la muerte. Para Usigli, como lo confirma en su postfacio, es en Maximiliano, al contrario de Juárez, donde reside la originalidad, alimento vital de la alquimia trágica, donde el amor y la ambición luchan en un combate trascendental entre Eros y Tánatos: « [...] Es evidente que esta falta de originalidad, que estas ligas de Juárez con el lugar común de la historia constituyen su fuerza, así como la originalidad misma de Maximiliano determina su perdición ». ³³⁶

Una de las particularidades del drama usigliano es haber puesto de relieve el espíritu humanista subyacente en la tragedia clásica y renacentista y haber hecho de Maximiliano y

³³³ Maurice ROSTAND, *op. cit.*, p. 69.

³³⁴ *La Roca y el Ensueño* (2010) es una obra de divulgación histórica de Armando Fuentes Aguirre, divulgador de la historia de México. En esta sostiene que Maximiliano personifica a la imaginación y Juárez a la rigidez histórica, tal como lo insinúan las metáforas del título.

³³⁵ Bachelard define como soñador de lámpara al ser que entra en contacto con la imaginación y la revelación del pasado a través de la llama y del fuego, entidades de gran carga metafórica y onírica como lo desarrolla el filósofo en su obra *La flamme d'une chandelle*.

³³⁶ *Ibid.*, p. 65.

Carlota, íconos polisémicos.³³⁷ Poniendo esto en perspectiva con la simbología bachelardiana, la figura de Maximiliano, debatiéndose entre su condición prometeica y la duda hamletiana, es la de un semidiós procedente de una raza superior que llevó a los hombres el fuego renovador del sol. En este caso, que aportó a México sus beneficios luminosos: la luz de la poesía, del progreso, de la emancipación. De ahí las comparaciones recurrentes en *Corona de Sombra* de Maximiliano con el astro Rey: «[Carlota a Maximiliano]: Todas te miraban y te deseaban como al sol».³³⁸ De ahí la sublimación de esta especie de Hiperión, cuyo sacrificio no será más muestra de debilidad pasiva, sino de suprema actividad de bondad y sabiduría regeneradora. Tal y como lo asevera Carlota en la última escena del último acto: « Lo que quiero deciros es que Maximiliano volvería a morir por México ».³³⁹ El contraste usigliano entre la luz y la sombra será también manifestación de la contraposición entre el ser y el parecer, es decir entre apariencia y esencia, dualidad que, como ya hemos expresado, es parte de la aproximación de los autores mexicanos hacia el personaje histórico y literario. Como lo confirma Bachelard en su teoría, gracias al fuego de la llama y la calidez de su luz se puede penetrar en la intimidad del espíritu del personaje histórico, traspasando la coraza de la superficie y de la imagen: « La raison d'une dualité si profonde, c'est que le feu est en nous et hors de nous, invisible et éblouissant esprit et fumée ».³⁴⁰ Además, para el filósofo, el mito prometeico simboliza la eterna renovación, en este caso de la historia: « Par le feu tout change. Quand on veut que tout change, on appelle le feu ».³⁴¹ Un esplendor del siquismo lírico que hace referencia al cambio, cambio del paradigma histórico y literario, al que Usigli apela cuando revive la tragedia de Maximiliano. El emperador Maximiliano será situado en un nicho poético e histórico al lado de Benito Juárez, el libertador de México, no como su pálida e infortunada sombra, sino como su coadyuvante en la culminación del proyecto liberal, pues su sangre también consolidó los cimientos de este país. Porque Maximiliano, en la obra de Usigli, en una especie de profecía mágica e inevitable, se convierte en mexicano y con ello toma conciencia de que es eje en la rueda de la renovación cíclica de su nuevo país y que con esto, la vida puede continuar. De este modo lo expresa el personaje: « Estoy clavado en esta tierra y arrancarme de ella sería peor que morir porque tiene

³³⁷ Entendemos ícono, según la terminología semiológica de Daniel Meyran, como un signo preponderante en la obra que nos remitirá a varios significados trascendentales.

³³⁸ *Ibid.*, p. 19.

³³⁹ *Ibid.*, p. 56.

³⁴⁰ Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 99.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 102.

algo de virginal y terrible, porque en ella hay amor y hay odio verdaderos, vivos. Mejor morir en México que vivir en Europa como un archiduque de Strauss » .³⁴²

Entre tanto, el Maximiliano de la obra tomará conciencia de que el elemento europeo es necesario para la asimilación cultural mexicana y, motivado por esta idea, en una especie de sacrificio renovador, derramará su sangre sin culpa, echando raíz con este ritual en su nueva tierra:

Sentí que había habido un error original en mi vida –que no pertenecía yo a Europa sino a México. El aire transparente, el cielo azul, las nubes increíbles me envolvieron y me di cuenta de que era yo mexicano, de que no podía yo ser más que mexicano.³⁴³

Ya encontramos en Usigli, como lo encontraremos posteriormente en Carlos Fuentes, la imagen humboltiana de México como la región más transparente del aire, atmósfera onírica y encantada donde todo tiene cabida y todo se asimila y amalgama. En este caso Maximiliano, como lo hicieron anteriormente Quetzalcóatl y Hernán Cortés, el primer conquistador, retorna y culminará con su sacrificio su proceso de enraizamiento y mexicanización. Puesto que, como lo expresa Usigli en su postfacio, parte de la originalidad mexicana es el absorber al extranjero hasta el punto de despojarlo de su nacionalidad y sus orígenes: « Europa se dijo: América, México pueden absorber a un hombre-tipo de Europa hasta hacerle perder todo sentido de su origen; México puede mexicanizar a Maximiliano hasta la muerte ».³⁴⁴ De esta manera, siguiendo esta lógica en apariencia ilógica, el emperador renuncia al pragmatismo europeo, ya que sus ideas, sistema de gobierno y acciones estuvieron más en correspondencia con las de sus enemigos –los liberales– que con las de sus aliados. Ergo, continuando con el razonamiento de Usigli, el que piensa y actúa como mexicano debe sucumbir a manos de otro mexicano :

El error gubernamental de Maximiliano es visible ahora. Déspota y absoluto, quizá hubiera fascinado al pueblo y muerto en el trono; pero su sistema de gobierno pretendió ser de tal suerte mexicano, que el pueblo no pudo ya distinguir entre el príncipe austriaco y el legislador nativo, y el Emperador muere, sin ser mexicano, por la misma razón que otros han caído, por serlo. Cruel paradoja.³⁴⁵

³⁴² Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 30.

³⁴³ *Ibid.*, p. 25.

³⁴⁴ *Ibid.*, p.71.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 66.

Para concluir con el ciclo renovador, muere Maximiliano inmolado por y a manos de los mexicanos y con él se redime un ciclo de codicia y ambición europeas que tanta sangre, territorio y sacrificio costarían a México. Con las muertes de Maximiliano y Carlota, muertes luminosas y humanizadoras, Usigli, poéticamente evapora sus destinos con el fuego de los candelabros. Como lo analizaremos enseguida en la figura de la emperatriz, la muerte de Maximiliano será, en la obra, una llama grandiosa y catalizadora, en la cual se condensan años de historia, de conflictos y de inequidades del mexicano con el extranjero, con el otro y consigo mismo.

2.3.2. Carlota, una apología a la segunda madre de la nación mexicana

Antes de la pieza de Usigli, Carlota de Bélgica estuvo reducida en la literatura al rol de la consorte de Maximiliano y a pesar de su fuerza y carácter, no tuvo la proyección que alcanza su figura hasta *Corona de Sombra*. Usigli rescata la universalidad y el equilibrio subyacentes en esta mujer alienada y la proyecta como paradigma literario, como contraste, complemento y Némesis del emperador. De este modo, como ya lo hemos mencionado, la catarsis de Carlota comienza desde el momento en que las llamas del candelabro alcanzan su apogeo, pues tal y como lo teoriza Gaston Bachelard, el fuego es un conducto que permite el desplazamiento del ser por el tiempo y el espacio:

La flamme nous appelle à voir en première fois: nous en avons mille souvenirs, nous en rêvons tout à la personnalité d'une très vieille mémoire [...] Alors, suivant une des lois les plus constantes de la rêverie devant la flamme, le rêveur vit dans un passé qui n'est plus uniquement le sien, dans le passé des premiers feux du monde.³⁴⁶

El sueño y la memoria como complementos de la Historia, según la propuesta poética usigliana, encontrarán como piedra angular la lucidez y la ardiente imaginación de la emperatriz

³⁴⁶ Gaston BACHELARD, *La flamme d'une chandelle*, p. 3.

de México y de este modo, como Maximiliano, también se convertirá en clarividente soñadora de lámpara. Así lo teoriza Bachelard : « Le rêveur de flamme unit ce qu'il voit et ce qu'il a vu. Il connaît la fusion de l'imagination et de la mémoire ».³⁴⁷

Como puede observarse a través de *Corona de Sombra*, se establece un paralelismo intencional entre Carlota y la llama del candelabro, metáfora conductora de la imaginación y la memoria. En las didascalias descriptivas, en diversas ocasiones se insiste en la postura erguida de la emperatriz y en la motivación que ejercen en ella las llamas de las velas, que le insuflan vida y vigor: « La dama de compañía pasa al salón derecho y regresa con otro candelabro. El doctor la ayuda a encender los velones. Carlota mira en torno, se yergue. A la luz de las velas sus cabellos blancos parecen resplandecer ».³⁴⁸ La esclarecedora llama del candelabro, « astro de la página en blanco » como la nombra Bachelard, será símbolo, por una parte, de la creación poética, que así como ilumina la ardiente imaginación de la reina, también esclarece su frente pensativa y atormentada, trasladándola en el tiempo a los lugares de la juventud. Esos lugares a los que vuelve reiteradamente el ser para soñar y para recordar según Gaston Bachelard quien considera que no es la luz artificiosa, sino la flama viva y natural la que invita y transporta a la materia al estado poético. Rodolfo Usigli, en su pieza, emplea la luz natural de la llama, para establecer una relación directa con los personajes y ponerlos en contacto con su interioridad y con su capacidad para vivir, sentir y recordar :

[Portero]: Se lo dije a la dama de compañía: ¿Por qué le parece [a Carlota] oscuro todo cuando hay tanto sol? Y ella se afligió mucho y me dijo: Sí, ayer precisamente pidió luces toda la mañana. Hubo que encender la luz eléctrica, pero ella misma prendió unas bujías [...] Y se las acercó a los ojos a tal grado que parecía que iba a quemárselos. Y siguió pidiendo luces toda la mañana.³⁴⁹

Por otra parte, como sostenemos por medio de este estudio, la literatura mexicana sobre la Intervención francesa, al contrario de la de los autores franceses, es portadora de una continuidad, la cual se refleja en temas, figuras y símbolos, algunas veces evidentes, otras veces más sutiles. Así como los autores liberales en el siglo XIXe se sirvieron de la mirada de los artefactos fotográficos tales como la cámara oscura, de acuerdo a como lo evidenció Cristopher Conway en su estudio sobre las tecnologías de la mirada, Usigli en su poética del fuego y del candelabro, se servirá también, tanto del arte antiguo como de la ciencia moderna para proyectar

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 12.

³⁴⁸ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 7.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 4.

la acción de la obra a través del tiempo, regresar al pasado y pensar el futuro. Tal y como sucede entre la primera y la segunda escena, entre las cuales Carlota vuelve al pasado para explicar a Erasmo Ramírez la función del tiempo en la continuidad histórica:

[Carlota]: Parece que hace mucho tiempo. ¿Qué es el tiempo?

[Erasmo]: ¿Por qué fueron ustedes a México?

[Carlota]: Yo se lo expliqué todo a Max, se lo expliqué aquella noche en Miramar. Aquella noche.

[Carlota] Echa a andar, con el candelabro en la mano, hacia la puerta divisoria. Cuando va a transponerla se apaga la luz en el salón izquierdo, sobre la figura inmóvil de Erasmo, y se corre la cortina parcial un momento después. No hay interrupción entre las escenas.

Escena II

Se ilumina el salón de la derecha con la luz de los velones; pero quien tiene ahora el candelabro es Maximiliano, envuelto en una bata de época.³⁵⁰

De acuerdo con el estudio de Daniel Meyran, el espacio escénico usigliano está dividido en función de elementos trascendentales que van más allá de la realidad y asimismo poseen significados diversos. De esta manera, por ejemplo, en *El gesticulador* hay un espacio interior que representa la vida y otro, exterior, que representa la muerte. En el caso de *Corona de Sombra*, podemos afirmar que esta dualidad espacial corresponderá a una división temporal entre el presente y el pasado, en la cual, para utilizar los términos de Daniel Meyran, el primero corresponde al tiempo de la historia y el segundo al tiempo del mito. Entre estos espacios, la figura de Carlota de Bélgica se nos revela como embrague y continuidad de este tiempo-espacio histórico mexicano. Pero también la emperatriz será oráculo y pitonisa de las glorias y las catástrofes del futuro, pues fue Carlota, longeva, perturbadoramente lúcida y atemporal, piedra angular del cambio entre dos siglos y testigo silencioso del apogeo de la era de la máquina :

[Erasmo]: Señora, ¿recordáis esos horribles zumbidos que escuchabais en el cielo de Bélgica en 1914?" (Carlota asiente repitiendo el año) Eran aviones señora, Pájaros fabricados por la mano del hombre... El hombre puede volar hoy señora, pero eso no lo aleja de sus viejos instintos. Como los seres de ayer, busca el poder siempre, busca la conquista por la fuerza, el mal.³⁵¹

³⁵⁰ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 11.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 50.

Por ende, Carlota, la más anciana de las mujeres, personificación de la literatura y metáfora de la transición entre dos siglos en la conciencia usigliana, asumirá un rol primordial en la continuidad del proceso renovador de la historia de México: « [Carlota]: Nadie va a comprender nunca? ¿Nunca? Soy una mujer vieja –la más vieja del mundo »³⁵². En la pieza de Maurice Rostand podríamos decir que hay un antes y un después en cuanto a la personalidad de Carlota, que comienza siendo ingenua, infantil y soñadora para terminar alcanzando la madurez con la locura. Usigli, en cambio, desde el principio, nos presenta una Carlota fuerte, enérgica y visionaria, de ahí la pertinencia de la comparación de la Carlota usigliana con la flama, puesto que es precisamente la causalidad metonímica de la flama la que refleja las múltiples personalidades de la emperatriz. Así, se puede decir que éstas se manifiestan según los principios del fuego: seno, refugio, tibieza y superficie, para el principio femenino. La chispa, la voluntad y la energía, se hallan reunidas en el principio masculino. Por ello, cuando Usigli señala en la pieza que Carlota crece como el fuego, en ello están implícitas las vicisitudes del amor, la rabia, la cólera íntima. De este modo, la emperatriz también será personificada en la metáfora de las llamas de los candelabros, en la dulzura y calidez de la llama suave y el carácter violento e intempestivo del fuego acendrado. Continuando con la relación de los signos usiglanos con una poética del fuego, una vez que Carlota entra en contacto con este elemento, principio de la individualidad según Gaston Bachelard, accede a una transformación total e integral, pues la acción del fuego, en términos del filósofo, promueve los cambios profundos, conmovedores, maravillosos, definitivos: « Ce que le feu a caressé, aimé, adoré, a gagné des souvenirs et perdu l'innocence ».³⁵³

Antes de Carlota, según el estereotipo del imaginario cultural nacional, los mexicanos poseían una madre indígena: la Malinche, reducto de todas las culpas y expiaciones de sus hijos. Vendida, traidora, violada «chingada»³⁵⁴, Marina o Malintzin simboliza, según Octavio Paz, el sincretismo bárbaro y abusivo del español con la india, madre sometida de la raza mestiza. La iconización de Carlota Amalia como segunda madre de los mexicanos ya se delinea irónicamente en el periodo intervencionista, particularmente en las coplas que Vicente Riva Palacio le dedica: « Adiós mamá Carlota, adiós mi tierno amor ». Ironía que se le adjudicó, por una parte, por haber sido considerada como la « madrecita » de los indígenas, según la investigadora Susanne Iglar, y por la otra, haber sido una madre estéril, que no pudo dar heredero al imperio. Sin embargo, se reconoce también en el estribillo liberal un poco de

³⁵² *Ibid.*, p. 50.

³⁵³ Gaston BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, p. 102.

³⁵⁴ Ver *El Laberinto de la Soledad* (1950) de Octavio Paz, obra ya antes citada en este estudio.

nostalgia y reconocimiento, pues si bien, como lo afirmó Usigli, ésta no fue muy bien tratada por la literatura liberal, sí fue reconocida por ésta como una mujer bella, notable, con carácter, inteligente y capaz.

En este segundo periodo de síntesis intervencionista, Usigli, mexicano e hijo de madre europea, motivado por el ideal sincrético de los pensadores del Ateneo, contribuye en gran medida a completar la dualidad. Como en el sueño de la pirámide de su personaje, no desea que el indígena se imponga al criollo y con ello recuerda a los mexicanos que así como la independencia fue también obra de criollos y europeos, la mexicanidad lo es. De este modo, Carlota, madre activa y viril, se vuelve complemento de la Malinche, madre pasiva, y así, fuerza ígnea motivada por el fuego del poder y la ambición, funcionará como una madre para Maximiliano y para los mexicanos.

Por otro lado, la locura de Carlota, material de obras con fines científicos, creativos, ensayísticos, esotéricos e históricos, es un eje fundamental de la poética usigliana. Esta insania de origen misterioso y que daría pie a diversas hipótesis, se convierte en una de las motivaciones del discurso humanista y reconciliatorio del drama histórico. Para Usigli, ésta es fuente de juventud y olvido y dispensadora de felicidad,³⁵⁵ de acuerdo a las aspiraciones humanistas de la locura de Erasme de Rotterdam. Rostand, probable lector de Erasme y de Usigli, también retoma este principio y otorga a la locura de la emperatriz un enfoque erasmiano, mediante el cual este mal no es ya degeneración, infortunio y decadencia, sino remanso de paz y serenidad. Además, en la Carlota usigliana la lucidez y la grandilocuencia también están presentes en los más álgidos momentos de insania de la emperatriz y le otorga un sentido profético:

[Carlota a Pío XIV] Podéis hacer caer a Napoleón al salvar a México. Porque no se trata sólo de México, sino del mundo entero, de Europa que caerá en guerras y catástrofes si la Iglesia pierde su poder, si Napoleón sigue gobernando, si la dinastía de los advenedizos se perpetúa³⁵⁶.

En el caso de la Carlota del dramaturgo francés, también con momentos de locura sumamente lúcida, se establece un paralelismo con la figura mítica de Casandra, la ignorada vidente de la caída de Troya. Asimismo, mediante el personaje de Rainero, otro demente lúcido que advierte a los emperadores los peligros que les esperan en el suelo mexicano mediante la ya consabida frase: *Massimiliano non ti fidare...* Rostand hace hincapié en la condición

³⁵⁵ Ver Erasme, *Éloge de la folie*, Flammarion, Paris, 1964.

³⁵⁶ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 41.

privilegiada y mítica de la figura del loco, como vidente y vehículo de la verdad. Así, Rainiero advierte a Carlota y Maximiliano : « Ne partez pas, c'est moi qui vous le dis, oui, l'on prétend que je suis fou [...] C'est peut être vrai mais les fous savent des choses ! Il ne faut pas partir ».³⁵⁷ Aunque en el caso de Rostand –y en este punto radica la diferencia capital entre el drama histórico mexicano y el francés– la locura no es medio de intersección para la absolución ni la reconciliación: « [Charlotte à Eugénie]: Mais il faudra tout de même à la fin que vous soyez punie. Prenez garde : Un être que vous aimez sera peut- être un jour en danger au loin et vous ne pourrez rien pour le sauver ».³⁵⁸ De esta manera, mientras la Carlota usigliana, por medio de la Historia y el mito, logra reconciliarse con México y los verdugos de Maximiliano, la Carlota de Rostand no lo consigue, quedándose el drama francés en el exotismo.

La poética usigliana del fuego es una poética del resurgimiento, no solamente temporal, como ya lo hemos comentado, sino que también tiene funciones ontológicas, míticas y síquicas. Continuando con el imaginario mítico, Usigli, para proyectar a Carlota en el tiempo, en el espacio y en la poesía, va a recurrir a la imagen del pájaro, el ave Fénix, que de acuerdo con el simbolismo bachelardiano es una figura pletórica de reminiscencias.³⁵⁹ Desde el inicio del drama asistimos al desdoblamiento poético de la emperatriz anciana y demente, la cual, al realizar su terapia con el alienista comienza a realizar, como está anotado en las didascalias de la pieza, movimientos de pájaro: « *El doctor espera con intensidad. Carlota hace uno, dos, tres movimientos como de pájaro. Abre los ojos y se incorpora lentamente* ».³⁶⁰ A partir de ello, podría decirse en términos bachelardianos, que el personaje toma su vuelo poético a partir de las cenizas y a través de las leyendas y de los mitos: « Parfois une pincée de matière phénicienne, quelques grains d'aromate, voilà ce qui suffit pour que se développe une fable oiselée ».³⁶¹ De esta manera Carlota, insuflada de nueva materia poética, emprende el vuelo a través de las edades y consigue desdoblarse de su tiempo y su circunstancia para tener todas las edades a la vez, periplo que para Bachelard es fundamental para encontrar la unidad del ser. Puesto que, como el teórico concede : « En fait, le phénix ne cesse de vivre, de mourir et de renaître en poésie, par la poésie, pour la poésie ».³⁶² Como también asienta por su parte Erasme, el pájaro es ser emblemático de la libertad: « sans contraintes ni limitations, livré au hasard et

³⁵⁷ Maurice ROSTAND, *op. cit.*, p. 33.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 101.

³⁵⁹ Cabe destacar que la metáfora usigliana del Ave Fénix será posteriormente retomada por Fernando del Paso en su novela *Noticias del Imperio*.

³⁶⁰ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 7.

³⁶¹ Gaston BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, p. 55.

³⁶² *Ibid.*, p. 55.

à l'instinct naturel ». ³⁶³ Inmerso en la poética del fuego, el personaje usigliano no deja nada al azar y en un armónico discurrir Carlota, viviendo intensamente las vicisitudes del fuego, también sufre sus conmociones y modificaciones. Por otra parte, recordaremos que históricamente el fuego acompaña al deseo de conocer y de amar y, como lo anota Bachelard, son sus metamorfosis profundas, conmovedoras, rápidas, maravillosas, definitivas. Usigli, ayudándose de los elementos escénicos, poéticos y retóricos, que señala tanto en los diálogos como en las didascalias, traza una trayectoria cíclica de la emperatriz: Carlota vieja, Carlota joven, Carlota moribunda y a fin de cuentas inmortal, en la cual el fuego y sus estados dinámicos funcionan como medio de transición y de universalidad: purificación, expiación y al final permanencia. Podemos decir que, a partir de Usigli, la visión de la infortunada emperatriz que desplegarán historiadores y literatos cambiará de manera definitiva y permanecerá como uno de los principales eslabones del imaginario mexicano, el cual encontrará su apoteosis en la Carlota total de la novela *Noticias del imperio* de Fernando del Paso.

Para concluir el periplo de Carlota, Usigli despliega la fuerza y la belleza simbólica del fuego en una última flama refulgente, catártica y poderosa. Una vez expiados el odio y las culpas al lado del historiador Erasmo, la flama del candelabro relumbrará por última vez y, con ello, Carlota Fénica dará su último y supremo soplo de vida, para emprender, como la vela, una serena extinción. El Fénix, síntesis del nido y de la pira, nos dice Bachelard, es el gran hermafrodita, el gran reconciliador, entidad mágica y maravillosa que resurgirá sin cesar, que tiene todas las edades y cuya muerte no es aniquilamiento ni extinción sino renacimiento. Como sentencia Bachelard, para vivir poéticamente es preciso remitirse al pasado y también lograr trascenderlo. Usigli, en su poética del símbolo y del mito, mediante este abrasamiento del amor y la muerte, busca expiar las culpas del Segundo Imperio mediante la redención trágica y cristiana de Carlota y Maximiliano, personajes condenados de la historia de México, pero a los cuales precisamente esta historia debe en su obra algunos de sus momentos más poéticamente bellos y aleccionadores.

[Carlota]: Ya podéis apagar esas luces. En el bosque, Max. Ya estamos en el bosque[...] El doctor se acerca a Carlota; levanta su mano floja y le toma el pulso. Luego aproxima el oído a su corazón. Entonces, sin una palabra, sopla una por una las bujías, se dirige al fondo y descubre las cortinas. La luz del sol penetra en una prodigiosa cascada, hasta iluminar la figura inmóvil de Carlota. ³⁶⁴

³⁶³ Erasme, *op. cit.*, p. 38.

³⁶⁴ Rodolfo USIGLI, *op. cit.*, p. 56.

De este modo, además, el dramaturgo mexicano rinde un sentido homenaje a los infortunados emperadores, que por derecho de martirio y expiación consiguen un lugar sólido en la rotonda de los mitos ilustres mexicanos, haciéndolos merecedores de la que Maximiliano consideró como su nueva patria. Recurso en el que hace énfasis esta poética del signo, pues como sentencia Bachelard, el fuego del amor, elemento ágil y conductor, todo lo transforma: « Qui sait si notre amour deviendra pas un jour des ailes, des flammes, et elles nous emporteront dans notre patrie céleste avant que l'âge et la mort ne nous atteignent »³⁶⁵.

2.3.3. El drama histórico posterior a *Corona de Sombra* : Nuevas figuraciones de Carlota y Maximiliano

Después del parteaguas provocado por la pieza de Usigli en el drama intervencionista, las producciones teatrales no dejaron de sucederse. En 1947 se estrenó en México la obra *Segundo Imperio* de Agustín Lazo, notable más que como autor dramático por su obra pictórica. Drama que también tuvo a la emperatriz como protagonista y que, en cuanto a estilo, recursos y dinamismo, de acuerdo con Susanne Iglér, constituye un paso atrás respecto a *Corona de Sombra*. Aunque la pieza recupera elementos representativos ya convertidos en clichés, como las conversaciones entre sirvientes y la figura de un Maximiliano timorato, Iglér destaca la atención que puso el autor en la relación de Carlota con México y de Maximiliano con el protocolo de la corte que, cabe mencionar, serán aspectos abordados posteriormente por la novela de Fernando del Paso.

Por otro lado, un acontecimiento notable para el acervo histórico del Segundo Imperio fue la publicación en España de una novela biográfica sobre la vida de Carlota: *Carlota de Méjico* (1944) de Carmen Moreno. Susanne Iglér recoge en su estudio esta narración que pertenece al género de la literatura testimonial. Lo que también llama la atención respecto a esta publicación es su situación en la literatura del Segundo Imperio, pues fuera de las memorias de

³⁶⁵ Gaston BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, p. 98.

Madame Calderón de la Barca, de la condesa Paula Kolonitz y de la novela de la princesa Marthe Bribiesco³⁶⁶, el imaginario de la Intervención, tanto el francés como el mexicano, careció de representaciones femeninas hasta los años 1970. Otra producción importante para el archivo del Segundo Imperio en México fue la colección de reportajes *Descubrimientos en México* (1945) realizada por el periodista Egon Erwin Kisch, sobrino segundo del Dr. Samuel Basch³⁶⁷. Las hipótesis más controversiales y destacadas de este material fueron el supuesto embarazo de Carlota y el supuesto envenenamiento de la emperatriz por la seta “Carne de los Dioses”, motivos también explotados subsecuentemente por otros autores. Otro artista, Dagoberto Cervantes, más conocido en su época como poeta, director de teatro, traductor y realizador de doblajes, publicó en 1955 la pieza *Adiós mamá Carlota*. El autor se sirvió del título del poema satírico de Vicente Riva Palacio para evocar en su obra un probable embarazo de la emperatriz al partir de México, cuyo autor sería probablemente el supuesto coronel traidor Miguel López, entre otros sospechosos. Son dignas de mención las estrategias a las que recurre la emperatriz para ser madre: la idea de que su concepción es como la de la diosa Coatlicue³⁶⁸, mediante una pluma caída del cielo y debido al consumo del hongo teyhuintli “el dios hecho carne”. Otro aspecto destacado por Susanne Iglar es la fijación de la Carlota de Dagoberto Cervantes con la maternidad, motivo que también se halla, en gran medida, en la mayoría de los dramas imperiales. Esta recurrencia, así como la de la hechicería, posteriormente se convertirá en una constante, como observaremos más adelante en la novela *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, cuyos personajes femeninos, en su obsesión con los hombres y la fecundidad, recurrirán también a conjuros y rituales. Podemos deducir de ahí la influencia de la imagen legendaria de Carlota en este autor, obsesionado por el Imperio y la emperatriz. El último de los Contemporáneos en interesarse en el Segundo Imperio fue Salvador Novo, autor de vocación escénica como Usigli, aunque también cultivó otros géneros. Su concepción dramática era diferente de la del autor de *Corona de Sombra*, con quien tuvo una enemistad pública,

³⁶⁶ Mme Calderón de la Barca, de nombre Frances Erskine Inglis fue esposa del diplomático español Ángel Calderón de la Barca. Publicó sus memorias *La vida en México*, contextualizada antes de la Intervención y criticada por los liberales por los términos con los que se refiere a este país. La condesa Paula Kolonitz fue una aristócrata austriaca y dama de compañía de Carlota, que hizo un recuento sobre su experiencia en México en su libro *Un viaje a México en 1864*. Por otra parte, Marthe Lahovary Princesa Bribiesco fue una escritora rumana que publicó sus novelas en francés. Cabe destacar que su novela *Charlotte et Maximilien: les amants chimériques*, que tiene a los emperadores como protagonistas, se puede considerar como la única novela europea de contexto intervencionista escrita por una mujer.

³⁶⁷ Samuel Siegfried Karl Ritter von Basch fue el médico austriaco de cámara de la corte de Maximiliano y su asistente personal. Publicó sus memorias y su experiencia al lado del emperador en su obra: *Recuerdos de México*, Imp. del comercio, México, 1870.

³⁶⁸ En este paralelismo entre Carlota y la diosa Coatlicue podemos observar la continuidad, surgida con Usigli, de la relación de los Emperadores con el sincretismo: el mito prehispánico y la herencia de Europa.

defensor éste del indigenismo en su drama. Su pieza *Malinche y Carlota* formó parte de la colección titulada *Diálogos* (1956), y como su nombre lo indica, es un diálogo entre las dos mujeres. Esta contraposición entre la Malinche y Carlota, la mexicana extranjerizante y la extranjera mexicanizada, es muestra de la dimensión mítica y simbólica que alcanzaron ambos personajes. Novo, homosexual declarado y ya inclinado hacia un discurso interesado en el análisis de lo femenino, también aprovechó su representación para exponer las limitaciones a las que han sido sometidas las mujeres en la Historia. Esto probablemente tuvo influencia en Rosario Castellanos, quien posteriormente publicaría la farsa *El Eterno femenino* (1976), en la que figuras femeninas históricas dialogan y se confrontan. Un año después se publica, curiosamente, una obra francesa, *Maximilien* (1957) de Jacques Perret. Este título, homónimo al de la novela de Ireneo Paz de principios de siglo, resume la falta de novedad de este drama francés, que busca contar con ironía una desafortunada expedición a los « tropiques trompeurs ». Cabe destacar que esta obra fue escrita para transmitirse por la radio francesa (RTF) en un programa intitulado « Les annales de la violence ». El nombre del programa ya remite a una visión de la Intervención como un acto de violencia, sin embargo, la pieza evidencia que Francia no es la nación responsable de tal violencia. Al leer la pieza y encontrar una visión exotista que apoya y justifica los intereses de Napoleón III, puede pensarse que, como lo explica la frase del duque de Morny « les tropiques sont trompeurs » y por lo tanto, se pone de realce la violencia del trópico salvaje contra una misión civilizadora.

Dos años después el abogado, escritor y crítico Wilberto Cantón publicó la pieza *Tan cerca del cielo*, alusiva al Segundo Imperio, que sería representada en 1961 como un preludeo al centenario de La Intervención francesa. Este autor publicó principalmente obras de crítica social y de tema histórico, de ahí su interés por aportar elementos a la discusión en torno al Segundo Imperio. En esta pieza cabe resaltar dos cosas: que gozó de una buena acogida en la cartelera en México y que fue la primera en presentar a Benito Juárez en el escenario. Esto, debido probablemente a un cambio de paradigma en la narrativa histórica de la literatura latinoamericana, en el cual, la desmitificación de la Historia y del personaje histórico permitió un tratamiento más humano de estas figuras, elevadas antaño al estatuto de « vacas sagradas » para utilizar el término de Paul Ricoeur en *Temps et Récit*. Sin embargo, a pesar de su éxito, atribuido por Susanne Iglar a la participación de una conocida actriz de la época en el rol de Carlota, la obra sólo rescata tópicos imperiales ya establecidos como clichés. Al finalizar la década de los años sesenta, José Fuentes Mares presenta y luego publica en Chihuahua un soliloquio de Carlota de Bélgica titulado *La emperatriz: desvarío de amor en tres actos* (1967).

La aportación de Fuentes Mares al imaginario imperial es precisamente la elaboración de un monólogo delirante, que sería retomado por Del Paso -quien haría una crítica de esta pieza- en su novela posterior. Este dramaturgo, que también fue investigador y comentarista de sucesos históricos en la prensa y en numerosas publicaciones, escribiría años después, en 1984, un pastiche de la historia mexicana titulado *Las mil y una noches mexicanas*. En él incluye dos piezas relativas a la Intervención: « El compadre », que trata la ya mítica traición de Miguel López, y « La loca » que alude evidentemente a la insania de la emperatriz.

Como lo plantean estudiosos del teatro mexicano como Daniel Meyran y Francisco Monterde, la época de Rodolfo Usigli fue un periodo en que, por una parte, se desarrolla una crítica valiente y comprometida del teatro y por la otra se toma conciencia de la dificultad de complacer al público mediante un teatro de calidad. Dramaturgos comprometidos como lo fue Usigli, a pesar de los fracasos y de la precariedad de los presupuestos, no dejaron de reflexionar en la manera de conjuntar las formas experimentales, como el espectáculo total vasconceliano con la tradición del teatro clásico. La libertad de expresión escénica conquistada a partir de la Revolución mexicana renovará el teatro de revista y con ello el lenguaje popular urbano y la sátira política se consolidan en el gusto del público. Por otro lado, el arte y la reflexión se vuelven en la teoría una necesidad, ya que, como lo anotó el grupo de los siete en su manifiesto de 1926,³⁶⁹ la calidad debe imponerse al lucro y lo nacional no está peleado con lo universal. Con movimientos dramáticos como el teatro de Ahora, se da prioridad a la representación de temas de actualidad y se promueve la implementación de técnicas escenográficas retomadas del cine, la radio y la televisión. También se reconoció en Rodolfo Usigli, con o sin apoyo de las instancias culturales, su infatigable labor como dramaturgo, director, pedagogo e historiador del teatro y su influencia en las generaciones posteriores. Aunque, por supuesto, el factor económico y la censura, pesaron en la creación dramática, Usigli no dejó de promover, teórica, crítica y creativamente la imaginación poética al servicio de la libertad :

El arte es una seducción, es cierto, pero esta seducción se la debe a su libertad [...]

Así pierde el arte su seducción cuando se trata de sustituir su libertad con su servidumbre, aun cuando ésta sea una servidumbre moral: histórica-revolucionaria, a la que todavía traiciona sugiriendo la poca firmeza de su propia convicción.³⁷⁰

³⁶⁹ Se conoció como El grupo de los Siete, a siete autores mexicanos que buscaron a partir de 1923 difundir un teatro de autoría y de reflexión mexicana. Fue notable su rechazo a la tendencia romántica en el drama, su inclinación por un teatro urbano y su adaptación de autores europeos vanguardistas

³⁷⁰ Daniel MEYRAN, *op. cit.*, p. 187.

Como lo estudiaremos enseguida en la obra dramática de Carlos Fuentes, el medio siglo mexicano traería consigo un cambio en el paradigma literario y junto al esfuerzo que la reflexión nacionalista usigliana aportaría a este drama, una apertura global y una introspección existencial se vuelven necesarias para la continuidad del drama de la Intervención.

Capítulo 4

La deconstrucción y desmitificación del Segundo Imperio en la obra de Carlos Fuentes

El mes de octubre del año de 1968 fue un parteaguas en la vida política y social de México, que había pasado por un periodo de rica producción crítica y reflexión literaria. Sin embargo, a nivel social, la libertad de obra y palabra se encontró notablemente coartada por las decisiones del gobierno priísta. La matanza estudiantil de Tlatelolco sería el funesto epílogo a las protestas de la juventud inconforme. En cuanto a la situación internacional Europea y Americana, el clima social y político tampoco era muy alentador, en vista de las tensiones que prevalecían entre las principales tendencias, socialista y capitalista, y las diferentes reivindicaciones obreras, estudiantiles, étnicas, de género etc. En América Latina, la represión ejercida por las dictaduras, los intereses extranjeros y la milicia, así como los enfrentamientos intestinos dejaron estragos y profundas huellas en la memoria colectiva, en las cuales la literatura posterior se encargaría de escudriñar. En este contexto se destacó en México entre sus contemporáneos, tanto por su pluma como por sus ideas, un notable escritor y prolífico intelectual: Carlos Fuentes. Personaje cosmopolita como Octavio Paz, cuyas temáticas sobre la identidad y la esencia del mexicano retomarían a lo largo de su obra, también pasaría su vida entre México y el extranjero y ocuparía diversos cargos diplomáticos. Su desencanto con la revolución socialista cubana, ideología en boga entre los intelectuales mexicanos, también tendría repercusión en su obra, lo cual observaremos más adelante. La represión del movimiento estudiantil a nivel mundial a finales de los años sesenta, sobre todo en México, país en el que fue particularmente sangrienta y el desencanto y la inestabilidad social que tuvo como consecuencia, se reflejaron en la obra de Fuentes.

Mientras los dramaturgos mexicanos buscaban inspiración para dar la última palabra respecto al suceso imperial, este autor se permitió, primero desde el relato corto y luego la narrativa y el drama, retomar y deconstruir este tema, en una singular sucesión y diálogo con el drama usigliano. El Segundo Imperio, entre otros fantasmas mexicanos, formaría parte de las temáticas recurrentes de Fuentes, haciéndolo presente, a éste y a sus personajes, a lo largo de su extensa producción literaria. Por lo tanto, la literatura mexicana siguió abrevando del rico imaginario dejado por la Intervención y a partir de las obras de Fuentes lo hizo con mayor libertad. Cabe mencionar algunos singulares antecedentes: el primero es que el tema del Segundo Imperio ya se manifiesta en un cuento temprano titulado *El muñeco* aparecido en 1956 en la revista de la Universidad Nacional. El muñeco al que hace alusión el título no es sino el emperador Maximiliano y esta metáfora corresponde a una frase emitida por el padre Fischer³⁷¹ con referencia a la actitud estática, dubitativa y maleable del emperador frente a la posibilidad de abdicar. Como veremos más adelante, tanto el desgraciado Maximiliano como la figura del muñeco serán también recurrentes en el prolijo y proteiforme imaginario del escritor. El segundo precedente, de acuerdo al testimonio recogido por la crítica Gloria Duran³⁷², es la fascinación de Fuentes por la emperatriz Carlota y la impresión contrastada que produjo en su infancia la contemplación de dos retratos de Carlota: el de una joven hermosa, como figura en el famoso cuadro de Franz Winterhalter y el de una anciana muerta, cubierta de ropajes blancos, plasmada en una fotografía. La emperatriz demente en sus edades más representativas – juventud y decrepitud- será del mismo modo una constante a lo largo de una obra pletórica justamente de «constancias» o recurrencias. Ejemplo de ello, es el diálogo del personaje de La dama loca, que aparece brevemente en la novela *Terra Nostra* (1975) y que ya se presenta de este modo: « Yo soy esa muñeca anciana, enloquecida, vestida con ropón de encajes y cubierta con cofia de seda, encerrada en un castillo belga[...] Mi nombre es Carlota».³⁷³

Fuentes, admirador y claramente influido por la poética usigliana, tiene en común con Usigli, entre otras cosas, su aspiración a la universalidad, a partir de una visión que buscó la reflexión y la profundización en el análisis y la representación de lo mexicano. La mexicanidad para el escritor, diálogo inagotable, repetible y cíclico, es confrontación entre un origen (lo prehispánico) y un destino (lo global). El ser humano, en la búsqueda de su propia esencia, debe

³⁷¹ Agustín Fischer, austriaco de origen alemán, fue un sacerdote y confesor personal de Maximiliano.

³⁷² En Susanne IGLER, *op. cit.*, p. 276

³⁷³ Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, Seix Barral, Barcelona, 1975. En este discurso ya se puede observar un argumento que daría posteriormente inspiración al escritor Fernando del Paso para realizar su novela *Noticias del Imperio*.

confrontarse a su vez con el otro, el extranjero: similar pero ajeno, aprehensible e inasible a su vez. Esta serie de contradicciones, ironías y reconversiones constituye precisamente la riqueza e inagotabilidad de perspectivas para analizar a este autor. Como lo señala Florence Olivier, catedrática y especialista en la obra del escritor,³⁷⁴ es digna de resaltar la concepción que tuvo el autor de la realidad, que englobó en la imagen de una estrella de tres picos: la materia (la realidad material), la siqué (la realidad subjetiva) y la cultura (« el encuentro de mi yo con el mundo »). Fuentes es adepto de las entidades triádicas, como lo podremos observar en su narrativa a distintos niveles. Por ello, aparte de esta realidad estrella, existe también la realidad mexicana, otra constante de su universo y los tres picos o focos de influencia del país tras la conquista: España, Francia y Estados Unidos. Tres países y tres realidades que para el autor, también serán fundamentales para tratar de entender una formación identitaria y las vicisitudes, a veces sombrías, a veces luminosas de un destino en común.

Diferentes rostros o máscaras, destinos recurrentes. Antes del drama que nos interesa, aparecen nuevamente las figuras de los infortunados emperadores para expiar sus culpas, purgar sus errores y luchar contra el olvido en otros dos relatos cortos: « Aura » (1962)³⁷⁵ y «Tlactocatzine, del jardín de Flandes » (1954). Cabe señalar que las figuras de Carlota y Maximiliano, en Fuentes, sufren un proceso de deconstrucción y transformación: ambos, para este autor, ya no son esa memoria histórica de humanismo luminoso exaltada por Usigli, sino que son sombras en pena, figuras cuya carga semántica se amalgama con el doloroso asunto identitario de la mexicanidad y sus traumatismos históricos rezagados. Los argumentos de « Aura » y de «Tlactocatzine, del jardín de Flandes » ofrecen cierta similitud: dos hombres, un joven historiador -de nuevo el personaje historiador- y un narrador/personaje anónimo se ven obligados a acudir a dos viejas casonas del centro histórico de la ciudad de México. Uno, Felipe Montero, respondiendo a una oferta de trabajo: escribir las memorias del general Llorente, atesoradas por su anciana viuda. Cabe destacar que este general, según el narrador, fue soldado de confianza de Maximiliano y luchó en el ejército conservador, lo cual muestra un cambio de pertenencia: no es a la memoria liberal a la que alude la narrativa. El otro personaje narrador -cuyo nombre desconocemos- debe hacerse cargo de la mansión de un amigo. Ambas casonas están rodeadas por atmósferas tenebrosas y hechizadas, cuyos efectos irán invadiendo la realidad de estos personajes hasta trascender el plano realista. Como mencionan autores como Susanne Iglar, es particular que ambas mansiones estén situadas en la ciudad de México, lugar,

³⁷⁴ Ver Florence OLIVIER, *Carlos Fuentes ou l'imagination de l'autre*, Aden, Paris, 2009.

³⁷⁵ Es digna de mención la polémica que en el año 2001 desató esta novela corta debida a su inclusión en los libros de texto para los estudiantes mexicanos de secundaria.

como explicó Fuentes, donde los tiempos y los espacios confluyen, juegan y perturban a sus habitantes. Como el mismo autor lo manifestó, el hecho de que este entorno albergue los fantasmas de antiguos templos prehispánicos, la hace, como el templo mismo, confluencia mítica de todos los lugares y todos los tiempos mexicanos. Por ende, el mexicano con reminiscencias de esa zona sagrada, como lo considera José María Espinasa, se vuelve contemporáneo de sus antepasados, los antiguos habitantes: « el mexicano, para ser moderno, requiere de ese tiempo mítico, más allá de la historia, que lo vuelve contemporáneo de todos los hombres »³⁷⁶.

Los espacios cerrados en Fuentes nos remiten, según una poética del espacio, al interior de la siqué humana, donde emerge la presencia de la infancia y la madre, figuras primigenias del recuerdo. A mediados del siglo XXe, la casa antigua, con sus reminiscencias espectrales y fantasmagóricas, como en la novela gótica del XIXe, resurge como lugar habitado por entidades desconocidas, como lo rescatan relatos como *Casa Tomada* (1946) de Julio Cortázar. Una literatura que está en constante escarceo con la novela gótica y lo fantástico, cuyo realismo da frecuentemente entrada a fenómenos inexplicables, pertenecientes a otra dimensión de la Historia y la materia. Asimismo, en estos relatos de Fuentes, como en la pieza teatral que trataremos, la mirada de los diversos narradores personajes es constantemente aguda, acechante, penetrante, implacable. Esto, como lo había teorizado Gaston Bachelard « fait de la vision une violence. Elle décèle la faille, la fente, la fêlure par laquelle on peu violer le secret des choses cachées ».³⁷⁷ Para el filósofo francés, una mirada excesiva conduce el relato a la transgresión, a la incomodidad, al espanto, tensión en la que constantemente está inmersa la literatura fuentesiana. De esta manera, la mirada focalizadora en Fuentes podría considerarse como una mirada activa, agresiva, escatológica y curiosa, como la del niño que destruye su juguete para ver su interior, utilizando una imagen bachelardiana.

Volvemos a las viejas casonas fantasmagóricas, entumecidas y enmohecidas por el cúmulo de los años, cuyas entrañables cavernosidades son, según Bachelard, remembranzas del vientre materno y sus laberínticos pasillos ramificaciones del inconsciente. Estas casas, verdaderas fortalezas contra el tiempo y el olvido, por una parte, son receptáculos sagrados de secretos, que ejercen su atrayente misterio hacia los seres que las habitan, poniéndolos en contacto con vidas y ciclos ancestrales. Bachelard parece revivir esta sensación cuando confiesa

³⁷⁶ José María ESPINASA, *La literatura mexicana del siglo XXe*, El Colegio de México, México, 2015, p. 245.

³⁷⁷ Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris, 1948, p. 14.

« J'eus le sentiment que le temps subitement était hors de la chambre »³⁷⁸. Casas oníricas que, por una parte, constituyen para el visitante un remanso de reminiscencias familiares, pero por la otra, constituyen una cripta y una vez que el forastero se establece y se simbiotiza con ella, no hay posibilidad de escape. Es de esta manera que, como lo concede Bachelard, el soñador de casa, al volver a la cripta vuelve a la raíz, raíz que simboliza la pertenencia, la profundidad y la inmersión de los sueños. En *Aura*, Felipe Montero llega a la casa de la anciana Consuelo y de su sobrina Aura e incursiona en el misterio de sus pasillos, sube y baja las escaleras y se enerva con el olor de plantas ancestrales, naturaleza de arraigo antiguo. Las plantas, en el relato fuentesiano, son complemento de la casa, añejas, invasivas, abrasivas, entidades también imperecederas y acechantes, que guardan secretos. Así, de la misma manera que la vida vegetal y su savia, la joven Aura, espectro controlado por Consuelo, está fusionada con la vida de la casa y sus jardines, « huele a las plantas », con lo cual va perdiendo su juventud hasta fusionarse con la anciana, reflejo de Carlota de Bélgica, joven y vieja. En «Tlactocatzine, del jardín de Flandes », el jardín exuberante también juega un rol importante en la narración. El narrador/personaje instalado en la casona de la calle Alvarado y atraído por su majestuosidad, se ve enervado y embriagado por el jardín y su « perfume doloroso», que paulatinamente van sembrando en él «melancolía » y « nostalgia » ancestrales. Esta atmósfera se va apoderando de sus sentidos, de su conciencia y de su voluntad como una especie de hiedra venenosa. De esta manera, Carlota de Bélgica, la anciana habitante de la casa, fuente de la que emana este influjo, representación del pasado y el poder de la Historia, la literatura y el mito, va preparando la ceremonia nupcial, en la cual, vestida de novia y con un ramo de « siemprevivas » de intenso olor, consumará su unión con su huésped, que se torna en encarnación de Maximiliano. Las últimas palabras de Carlota al consumar su unión: « tlactocatzine, recibe esta flor », son también significativas, pues de modo vedado nos hablan de la unión del emperador con la mujer india, imagen sincrética y de acuerdo a la leyenda que se le atribuye.³⁷⁹ Por su parte, Montero - personificación de la Historia- también se ve impotente ante la fascinación que ejerce sobre él la joven Aura: aura de la anciana Consuelo/Carlota, la cual, bajo una especie de ritual, consuma su unión con éste para la eternidad. De esta manera, Felipe Montero/Llorente y Aura/ Consuelo y El narrador/Maximiliano y la anciana/Carlota, en ambos relatos se unen para continuar su peregrinaje por la memoria de México, atrapados en tiempos y espacios cíclicos. Con esto, también cabe resaltar que la literatura fuentesiana es metaliteratura, pues en ella se establece

³⁷⁸ *Ibid.*, p.111.

³⁷⁹ Se puede decir que también hay una referencia implícita al idilio de Maximiliano con Concepción Sedano, según la creencia popular esposa o hija del jardinero de su finca *Borda* situada en Cuernavaca.

una continua convergencia de las edades históricas y literarias de México, como lo ejemplifica el caso de Maximiliano y Carlota, figuras ya míticas e intermitentes en este torbellino secular.³⁸⁰

Continuidad en cierto modo de estos relatos y persistencia del diálogo con el drama de la Intervención es la pieza teatral *El Tuerto es Rey* (1970). Ésta fue representada por primera vez en versión francesa con el título de *Le borgne est roi* en el teatro An der Wien de Viena en 1970, en el festival del jubileo de Beethoven. En ella, los únicos personajes, a excepción de unos guerrilleros de corta aparición, son la mítica pareja imperial Carlota y Maximiliano, bajo la máscara de Donata, la primera, y el segundo, bajo la dualidad: Duque/Criado y el Señor. El nombre de Donata es significativo, tanto por su fonética (trisílabo como Carlota) y eufonía (Sonata), como por las significaciones que puede evocar: dulzura e inteligencia pero también energía y autoritarismo. El argumento, y el pretexto para la pieza, ocurre en un castillo en ruinas que nos remite al Castillo de Chapultepec, última vivienda de la pareja imperial antes de que se separaran para siempre. Aunque la espacialidad del castillo, síntesis de encierro, intemporalidad, oscuridad, vacuidad y demencia, no dejará de remitir al lector, conocedor del periplo de la pareja imperial a todos los castillos presentes a lo largo de su vida. El Señor o « el tuerto », en bancarrota, viaja al casino de Deauville, que sirve de pretexto para establecer un paralelismo entre México y Francia, país que también estará presente en el argumento. Mientras éste trata de recuperar su fortuna, Donata y el Duque/Criado quedan abandonados a su suerte. El abandono del Señor y la precariedad económica y de recursos vitales, aunado a la ceguera que ambos sufren, los sitúa en un estado de doble desamparo. El drama ocurre el séptimo día de su abandono en el que estos, habiendo agotado víveres y medios de supervivencia y viviendo con el terror de las creaturas del exterior, después de una serie de conflictos deciden abandonar el castillo y con ello, su encierro. Finalmente, el Señor regresa para comprobar la desaparición de sus cautivos y ser fusilado por unos guerrilleros comunistas que irrumpen furtivamente en la escena, mientras se despliega en el escenario una imagen de Maximiliano de Habsburgo³⁸¹.

En la pieza de Fuentes el paratexto dramático, al igual que en el caso de *Corona de Sombra* de Rodolfo Usigli, aporta elementos significativos para la comprensión del drama. En la edición de Alfaguara³⁸² se incluye un epígrafe del poema *Anagnórisis* de Tomás Segovia:

³⁸⁰ Fuentes en sus textos retoma de manera constante las relaciones de México con España, Francia y Estados Unidos y construye un imaginario sobre lo que él consideró representativo en ellas

³⁸¹ Cabe también destacar el hecho de la reciente ejecución de Ernesto « Che » Guevara, ícono de la Revolución cubana y de la lucha guerrillera. Un paralelismo puede también establecerse en el imaginario fuentesiano entre La guerrilla liberal que combatió a la Intervención francesa, denunciada por el personaje de La dama loca en *Terra Nostra* y la guerrilla latinoamericana contemporánea al escritor.

³⁸² Ver Carlos FUENTES, *El tuerto es Rey*, Alfaguara, México, 2008.

Del fondo helado del arroyo aquel
vi levantarse un rostro que fue
el mío.
«He vuelto (dijo), esta es mi mano. »
Se acordaba de todo: de cuando él y
yo aún no nos conocíamos y éramos
uno, absorto y sin historia: de
cuando lo perdí, cuando bajé los
ojos, cuando no quise ya ser su
guardián.³⁸³

Este paratexto preliminar remite a diversos aspectos simbólicos de la obra. Por una parte el término Anagnórisis resulta significativo, puesto que en la tragedia griega éste significa la revelación de sí mismo por medio del otro. Este reconocimiento, que en la pieza de Carlos Fuentes veremos desarrollado en la dualidad y el carácter complementario de los personajes - la prisionera y el guardián-, también puede remitir, en términos nietzscheanos al concepto filosófico del eterno retorno, pues como lo observaremos estos personajes están condenados a perderse y reencontrarse de manera perenne, así como el tiempo y la Historia.

En el prólogo de la pieza³⁸⁴, paratexto de la edición de Joaquín Mortiz, el mismo autor refiere que se ejerce en ella un «circuito negador»: de la sicología, la Historia, la literatura y la teología. Con esta aseveración puede señalarse que, por una parte, la obra ya no se asimila a una visión optimista, humanista y jubilosa de los emperadores y su legado; y por la otra, que en la obra de Fuentes el mito ha echado raíces más profundas y devastadoras, como las raíces del viejo peral seco que vigila con ojo insomne fuera del castillo en la pieza. « La señora desconoce las raíces » dice el Duque a Donata, y este desconocimiento, individual, social e identitario, implica en los personajes fuentesianos un precio alto a pagar. Es también digno de señalarse la dinámica de la luz en esta pieza, antitética y contrastante con lo que se maneja en *Corona de Sombra*. Como observamos al inicio del Acto único de *El tuerto es Rey*, la luz también se manifiesta como un signo escénico superlativo, lo cual se evidencia en los movimientos del personaje Duque, al introducir la puesta en escena:

³⁸³ *Ibid.*, p. 8.

³⁸⁴ Carlos FUENTES, *El Tuerto es Rey*, Joaquín Mortiz, México, 1970.

*Un hombre moreno corre el telón como si apartara las cortinas de una gran ventana. Una sola luz, de intensidad solar, ilumina su rostro y le obliga a guiñar los ojos y a veces, a taparlos con el brazo libre. El hombre viste jacquet, pantalón a rayas, cuello de paloma y corbata de plastón.*³⁸⁵

Como también se pondrá de manifiesto a lo largo de esta pieza, el escenario donde se sitúan los personajes estará en contacto e interacción con la sala, espacio destinado al público. Esto, contrariamente a la pieza de Usigli antes analizada, ejerce una dinámica espacial de integración, lo cual, otorga dinamismo a su vertiginosa representación, en contraste con la medida y la parsimonia de *Corona de Sombra*. Por otro lado la luz y otros signos escénicos como el sonido y los accesorios otorgan una ilusión de saturación del espacio escénico, que también funciona como reflejo del mundo exterior representado.

Simbólicamente, esta luz fulminante y cegadora que evidencia la ceguera física del Duque, en esta representación remite al mito de Ícaro, personaje mitológico que al aproximarse excesivamente a la luz del sol pereció encandilado. Demasiada luz ciega, parece expresar Fuentes con el imaginario de su drama, pletórico de imágenes simbólicas³⁸⁶. El decir popular mexicano que versa «en tierra de ciegos el tuerto es rey», en correspondencia con el título de la obra, funciona ya como una metonimia del contenido: tanto en la historia como en el drama, el que es capaz o tiene la pretensión de ver – importa poco qué y cómo - se impone a los que están, de forma literal o figurada, del todo en la ceguera. De esta manera, podemos interpretar que para Fuentes la historia es una especie de representación que remite a la parábola de la caverna de Platón: la criatura está condenada a vivir en la sombra que su imposición, su ignorancia o sus sentidos le construyen. Aquel que consigue salir a la luz será, por lo tanto, juzgado loco y su castigo por equipararse a la divinidad se hará patente. De los peligros de la mirada y sus destructivas consecuencias, el Duque ya advierte a su Señora, Donata, tan ciega como él, aunque en un principio ambos piensan lo contrario:

[Duque]: Yo le diría que cada mirada posee una amenaza... que cada mirada es su propio peligro. Los ojos quieren apropiarse de las cosas que ven, pero al hacerlo las devoran. Tenemos los ojos de Saturno, señora. Cada mirada nos impide recuperar lo visto y al mismo tiempo queda prisionera de las imágenes vistas, que capturan nuestra mirada y nos impiden recobrarla. Es peligroso ver, señora, es muy peligroso;

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 15. En la pieza de Fuentes las didascalias también están en cursivas.

³⁸⁶ También puede establecerse un paralelismo entre la ceguera de Donata y Duque en la pieza, con el motivo trágico de la ceguera en la tragedia Edipiana, a la que Rodolfo Usigli también consideró como manifestación de una mirada hacia el interior.

nada se deja ver sin robarnos una parte de nuestra mirada. Y así, de mirada en mirada, los ojos se incendian y un día amanecemos ciegos. No hemos visto nada. Lo hemos visto todo³⁸⁷.

Continuando con las reminiscencias del paraíso original, la divina luz, fuente de revelación y sabiduría, conocimiento y razón, contrariamente a la que revive e ilumina a la Carlota usigliana, tendrá consecuencias funestas en los personajes fuentesianos. La irónica alusión a *Corona de Sombra* también se hace evidente en los diálogos de los actantes, específicamente cuando Donata reprocha al Duque la oscuridad en la que ambos están inmersos: « [Donata]: Tú regresas y la luz se marcha ¿Por qué demonios esta oscuridad? Basta de juegos. Te ordeno que prendas las luces ». ³⁸⁸ Petición a la cual el Duque responde tajante y con ironía cruel diciendo que la corriente está cortada. Mediante esta irónica representación del juego de luces, también asistimos a una inversión de la mirada que ahora Carlota/Donata tiene sobre Maximiliano/Duque. Al contrario de lo que sucedía con la Carlota usigliana, éste no representa la luz sino la oscuridad: « [Donata]: ...Puedo pensar libremente que tú te has ido... pienso que salgo al campo que nos rodea... a la primavera que ha llegado antes de tiempo... tú te marchas y la luz llega »³⁸⁹. En *El tuerto es Rey* los papeles se han invertido y el amor y la idílica unión de los personajes históricos se han convertido en una relación de odio y codependencia.

El castillo en el que habitan, con sus simetrías «demasiado lógicas para ser admiradas », sería considerado como un lugar problemático según los análisis de Bachelard, en los que los intersticios, recovecos y el jardín son lugares donde los traumatismos, secretos y fantasmas salen a manifestarse. El castillo fuentesiano, por lo tanto, citando al teórico francés puede interpretarse como « contamination du rêve et du souvenir ». ³⁹⁰ Ruinoso y deconstruido, ya no es el nicho elegante de sedas y brocados, símbolos remitentes a la realeza y el señorío, sino su contraparte: un lugar decadente, devastado por el derroche fatuo, el desgaste y la rapiña. El castillo, en esta dinámica reflectante fuentesiana, es también el reflejo de los personajes: de la « dignidad maltrecha » de Donata y del duque-mendigo, siendo ambos sombras errantes en plena crisis y desamparo.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 64.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 53.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 53.

³⁹⁰ Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 111.

En una de las réplicas el Duque expresa: « Cuando abandoné la tierra... » A lo cual Donata responde: « cuando fuiste expulsado de la tierra». ³⁹¹ Estas palabras ayudan a comprender la cosmovisión de la obra: Adán y Eva expulsados del paraíso son objeto de un paralelismo con las figuras de Maximiliano y Carlota, expulsados de México, pero cuyos fantasmas permanecen. Asimismo, en las representaciones sacras en Fuentes los personajes están ligados a una trinidad que corresponde, como lo señaló Octavio Paz, ³⁹² a Dios « El Señor », Adán y Eva.

Sin embargo, en esta parodia del paraíso terrenal no hay flora, esplendor ni idilio, sino « Humo de hojarasca. Estiércol en llamas. Bruma estancada[...] Y un aroma inconfundible. La pelambre húmeda de un lobo ». ³⁹³ Asimismo, en esta suerte de espacios sincréticos y simultáneos, el bosque invernal –Europa– se amalgama y confunde en la visión lúgubre de los personajes con la selva –América–: « Duque: la selva agria, la selva dulce, la selva infinitamente fértil y podrida que nos rodea: la supuración de los lodazales, las heridas de las lianas, toda la gangrena del follaje tuerto » ³⁹⁴. La evocación que hace Duque de las selvas mexicanas de Veracruz « donde millones de aves han anidado en millones de árboles que han muerto sin vencer la luz del día » ³⁹⁵ también puede considerarse como una amarga alusión a la insensible vejación y devastación de la naturaleza americana por parte del hombre: originario y extranjero. Los signos dramáticos sonoros, que se introducen de manera recurrente: sonidos de instrumentos autóctonos como el teponaxtle combinados con el piano y ruidos ciudadanos, también remiten al espectador al caos de la mezcla del elemento nativo con el extranjero y al caos de la sobrepoblación urbana. La temporalidad del drama, en este caso el tiempo de la diégesis, puede decirse que es un tiempo abolido, un tiempo sin tiempo, que compaginado con el tiempo escénico, puede dar al espectador la impresión de que los personajes giran sin cesar en torno a una serie de conflictos.

Retomando el argumento de la pieza: Dios padre o El Tuerto ha abandonado a sus desvalidas y ciegas creaturas, Donata y Duque a su suerte, y esta jaula o anti-paraíso interior que es el castillo resulta ser su condena:

³⁹¹ *Ibid.*, p. 106.

³⁹² Ver en el prólogo a la edición de Joaquín Mortiz, antes mencionada, donde el autor se refiere a comentarios de Octavio Paz acerca de la pieza.

³⁹³ *Ibid.*, p. 32.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 100.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 100.

[Duque]: le dije a la señorita Marina: hay un gran abandono en el mundo. Como si todos quisiéramos irnos pronto de aquí. Como si no nos cupiera en el pecho el odio y el rencor de haber sido creados. Como si el semen de nuestros padres fuese un veneno y el útero de nuestras madres una cloaca. Como si quisiéramos destruirlo todo antes de destruirnos a nosotros.³⁹⁶

De esta manera, Donata/Carlota y el Duque/Maximiliano, su criado, personajes oxímoron, tienen una relación autodestructiva y codependiente, como en una especie de readaptación imperial de la pieza maestra de Samuel Beckett *Esperando a Godot*. De manera representativa, se puede decir que el personaje triádico del Duque/Amo/Tuerto, que no hay que confundir con el Duque/Sirviente/Ciego³⁹⁷ también responde a una dualidad: ser en un principio personaje « ausente », solamente conocido y representado por los diálogos de los personajes, para pasar al final de la obra a ser « patente ». Sin embargo tal presencia se revelará inútil y tardía para quienes lo esperan. Donata y Duque/ Sirviente/Ciego, en espera de su salvador y reducidos a la miseria, están condenados a disputarse lastimeramente los últimos restos del festín imperial de antaño: el paté, el caviar, el vino, así como los últimos restos de su dignidad. Esta representación irónica de la decadencia y la miseria como consecuencias de la monarquía también será hábilmente puesta en relación por el autor con las consecuencias de los sistemas de poder contemporáneos, en los cuales también se privilegian la opresión y la vigilancia:

[Donata]: Estuve a punto de robarme tus cosas...tu pan y tu vino...me acuso... sobre todo me acuso de que no tuve valor...quizás...otro día...encuentre una justificación más honorable...espero que tú me invites...sí, tú, espontáneamente...que tú me ofrezcas...algo de beber, algo de comer...ahora te confieso que temí...me sentí vigilada compañero...³⁹⁸

De esta manera, entre, amor, odio, confesión y confrontación esperan el día de su redención. Como en la creación, seis días transcurren en una encarnizada lucha por volver a reinventarlo todo, hasta que llega el séptimo día, « un día de gracia », día de descanso, día de liberación quizás, o día del juicio final. El drama fuentesiano, manifiesto en *El tuerto es Rey*, es un drama inestable, perturbador, un drama de la crisis. Esto, por una parte, lo encuentra el lector/espectador en la variabilidad del cronotopo: México-Latinoamérica-Europa; en el espacio interior: el castillo de Chapultepec en ruinas –con reminiscencias del castillo de Bélgica y de Viena– y en el espacio exterior: calles y lugares representativos del París de los años

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 91.

³⁹⁷ La Dualidad Duque es interpretado por el mismo actor.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 76.

sesenta (la Samaritaine, Montparnasse...). Aunque del exterior sólo tiene conocimiento el público mediante las réplicas de los personajes. Unos guerrilleros barbudos, íconos de la revolución cubana, aparecen al final para exterminar al Duque, sin ningún motivo o explicación aparente, lo cual también nos remite a una transición política. Otra anacronía de la pieza es el vestuario de Donata, ya que lleva un traje de 1930 cuando el año de la muerte de Carlota fue 1927. Estos lugares reales o imaginarios no son fortuitos en Fuentes, pues los símbolos escénicos nos remiten constantemente a una cadena de reminiscencias e ideas fijas. El pasado y el presente de México se conjugan, se hacen guiños, se sabotean y es una vez más la prensa el medio elegido para bombardear de sucesos al lector/espectador. Por lo tanto, el pasado sigue siendo noticia y vuelve a ser de actualidad, todo se repite, el caos que se creía superado regresa para cobrar su deuda de sangre:

[Donata]: Aviso de ocasión. Turista rubio busca muchacha local conozca lengua y costumbres para guiarlo... Actividad financiera: el doblón español vale tres cocos, el schilling austriaco se estabilizó en doce gramos de pólvora, la paridad del dolar: una libra de carne... Nota roja: doscientos guerreros fueron sacrificados en la cima de la pirámide... Necrología: Querétaro, 9 de junio, France Presse. Ayer, al alba, el pelotón de fusilamiento. Sociales y personales: los médicos, después de exhaustivas consultas, decidieron que la señora está loca y debe ser encerrada para siempre en un castillo. Sección de preguntas y respuestas: ¿Por qué no regresas?³⁹⁹

Los periódicos que informan a los personajes sobre el mundo exterior, junto con los demás signos escenográficos verbales y paraverbales, como lo señala José-Luis Barrientos en su teoría dramática, también cumplen con la función de representar el espacio, tal y como lo observamos en *El tuerto es Rey*. De esta manera, los múltiples espacios, físicos, imaginarios, oníricos y míticos que confluyen en el drama estarán representados tanto por los diálogos como por los elementos escenográficos, corporales y sonoros. Así, por ejemplo, basta que Donata y el Duque describan y representen una recepción real en el castillo de Chapultepec, para que el espectador se transporte a la ceremonia evocada. « *Los campanazos de las seis de la tarde los obligan [a Donata y Duque] a marcar un paso majestuoso, casi nupcial, casi cortesano* ».⁴⁰⁰

En cuanto al referente temporal, el componente prehispánico se manifiesta de distintas maneras, como por ejemplo en la dualidad Marina (Malinche)/Carlota, Hernán Cortés/Maximiliano. El encuentro entre Carlota y la Malinche no es físico como en la pieza de

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 38.

Salvador Novo sino que es figurado y simbólico: el Duque, personificación de Cortés y Maximiliano, el europeo rubio, es amante de Marina o Malinche o Malintzin quien, según éste lo expresa, trabaja como acomodadora en un cine:

[Duque]: su vida es triste. [Marina] No es modistilla como tú dices. Es acomodadora de un cine. Es terrible. Se aburre mucho. Le pisan los pies. Le dan propinas miserables. Las salas están tan mal ventiladas. Tiene que ver centenares de veces la misma película. Es una prisionera de la oscuridad.⁴⁰¹

En esta alegoría podemos interpretar que la película es la Historia y ésta, además de repetitiva, ha sido ya bastante ingrata con la primera madre indígena de México. En la pieza de Fuentes, Carlota es asimilada a la memoria de la Malinche -la mexicana que se extranjerizó- y es al mismo tiempo su contraparte -la extranjera que se mexicanizó-, y como en la profecía prehispánica, regresó con el dios barbado a ocupar el lugar de la primera pareja. Así lo expresa Donata: « Nos esperaban. La memoria nos anunciaba. La mujer extranjera guiando al hombre barbado »⁴⁰². Además, asistimos a una trasposición de los roles, Carlota, la madre estéril de México, nacionalizada por derecho de pena y sufrimiento moderno, pasa a ocupar el lugar de la primera madre, « la Chingada » y a llorar eternamente por sus hijos, traumatizados y pervertidos por siglos de inequidades. La subversión de los conceptos de civilización y barbarie también será tópico recurrente de la narrativa fuentesiana.⁴⁰³ De esta manera, europeo o americano, civilizado o bárbaro, el hombre tiene la animalidad en su esencia. El combate mental y animal entre Donata y el Duque representa esa lucha del ser humano entre el intelecto y el instinto, como lo podemos observar en esta parodia escénica de la creación:

Donata y el duque alargan las manos hasta tocarse las puntas de los dedos. Donata toma la cabeza del Duque, la acaricia como si la modelara. Recorre con las manos todo el cuerpo del hombre, reconociéndolo pero creándolo... hasta que Donata y el Duque se lanzan a las sobras de los platos, se las disputan, ella vence, le arrebató la comida, le arroja una pieza y los dos comen en cuatro patas gruñendo.⁴⁰⁴

También podemos figurarnos *El Tuerto es Rey* como una representación que tiene lugar en los abismos de la siqué humana. Esto, debido a que los actos y palabras de los personajes bien pueden corresponder a manifestaciones de una crisis de la personalidad, de las relaciones

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 94.

⁴⁰³ Ver Florence OLIVIER, *op. cit.*, donde la investigadora analiza obras de Fuentes como *Cristóbal nonato* desde esta perspectiva.

⁴⁰⁴ Carlos FUENTES, *op. cit.*, p. 103.

y de las convulsiones sociales. El Duque, bajo las órdenes del Señor -en el casino de Deauville jugándose sus bienes- es la conciencia de Donata y ambos están condenados al encierro y la miseria en el castillo. Lo están a sabiendas de que el primero tiene la misión de vigilar a la segunda e impedirle incurrir en excesos. Podemos establecer una correspondencia entre esta situación y los conceptos freudianos del « el principio del placer » y «el principio de realidad ». Principios según los cuales, la anarquía, el sadismo y la agresión inherentes a Donata deberán ser reprimidos por el control y el rigor del Duque, con miras a una futura e incierta recompensa. También podemos observar en el papel de Donata la alusión a la represión de la mujer por el hombre y la lucha de ésta por imponerse y asumirse tal como es: bebedora, juerguista, exuberante, sexual, agresiva, vanidosa, impositiva como lo manifiesta Donata en diversas ocasiones: «La señora nunca ha bebido. La señora se ha emborrachado. A la señora le gusta mamar, curarse, ponerse bien peda, agarrar un cuete, jumarse, estar con la mona viva. ¡A la señora le encanta la guarapeta! ». ⁴⁰⁵ El vocabulario popular y soez de Donata funciona como un contrasentido a la referencialidad histórica de la emperatriz, pues este lenguaje transgresor nos remite a una mujer mexicana de estrato popular y poca educación. Incluso, este personaje femenino va más allá de los límites mismos de la pasividad, la lealtad y la obediencia de la consorte. También puede resaltarse, desde un punto de vista feminista, cierta esencia de lo femenino en la Carlota de Fuentes, de lo femenino como complemento y fantasma del machismo. La Donata fuentesiana es, por ende, un personaje femenino de esencia transgresora. Esta dinámica de la negación es por lo tanto la negación del orden social masculino, con sus clichés y estereotipos de lo que una mujer y una Emperatriz deben ser. De esta manera, Donata es oposición y contradicción, se opone al orden, al tiempo y al espacio preestablecidos, a su situación social, personal y moral, a la historia, al Duque e incluso a ella misma. Por lo tanto, es ella representación de lo irrepresentable. Alcohólica, libertina, neurótica y dictadora, Donata, como el inolvidable personaje de Martha en la obra de Edward Albee, ⁴⁰⁶ transgrede con su lenguaje y con sus actos los códigos convencionales de representación de lo femenino. La Carlota de Fuentes, aunque no tenga reivindicaciones directamente feministas como la Carlota de Rosario Castellanos, es representada por un lado como una anciana demencial, obscena e irreverente, contrapunto de las Carlotas anteriores, juvenil imagen de belleza, juventud y elegancia. Donata, por lo tanto, desde el punto de vista de esta semiosis de lo femenino, como lo teoriza Eagleton: « significa una fuerza dentro de la sociedad que se le opone ». ⁴⁰⁷ Puesto

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁰⁶ Se hace referencia a la pieza *Who's Afraid of Virginia Woolf?*

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 225.

que, además de los innumerables defectos y reivindicaciones de la Donata/Carlota fuentesiana, ésta, tan caliente como fría e infecunda, no tiene, como las otras Carlotas del drama del Segundo Imperio, aspiraciones maternales sino puramente sexuales. Así, en la pieza, el Duque reprocha a Donata: « la señora me llevó a la cama con ella y la señora estaba caliente como una zorra en celo, la señora estaba fría como el vaho de una serpiente, la señora estaba fecunda como un charco de lodo ». ⁴⁰⁸ Se podría también ver esta imagen irónica y grotesca del vientre infecundo de Donata/Carlota como una representación de la anciana infecundidad de la decadente Europa, ocasionalmente puesta en perspectiva por el autor con la juvenil fertilidad americana, representada por el joven y vigoroso Duque. Todo esto además resulta implícitamente significativo en el contexto de la creación de la obra, época en la que la liberación social y sexual femenina es objeto de debate.

En cuanto al lenguaje de Duque, sus réplicas ponen de relieve una obsesión con el signo lingüístico, cuyas relaciones, problemáticas y misterios, sobre todo desde una perspectiva estructuralista habrían de volverse tema fundamental de la lingüística y de su evolución desde el comienzo del siglo XXe :

[Duque]: todas sus palabras existían antes de que usted las pensara o las pronunciara. Las palabras pasan a través de usted y mientras yo esté a su lado pasarán también a través de mí, antes o después de que usted las piense o las pronuncie. Da igual... Yo tampoco soy dueño de ellas... Yo tampoco soy anterior a ellas... Ausente, la señora me sentirá como algo que ya no podrá nombrar, algo ajeno, algo que desconoce y que por eso necesita... Ausente, yo seré el presentimiento y la duda de la señora... Presente seré. ⁴⁰⁹

Esta pieza, antecediendo al esfuerzo narrativo de Fernando del Paso, también categoriza a los personajes como signos inestables, que bien pueden caber en las múltiples categorías gramaticales y encerrar referentes culturales superpuestos. Por ejemplo, Donata y el Duque nos remiten a diversas identidades simbólicas y referencias literarias: Carlota: ama/esclava, Eva, Penélope, Sheherazada, Mme Bovary; Maximiliano: hijo, hermano, sirviente, amo/esclavo, Dios, Adán. También podemos visualizar a los personajes como acciones en un sentido tanto activo como pasivo: actuar/ser actuado, representar/ ser representado, gozar/sufrir, prohibir/permitir, negar/afirmar:

⁴⁰⁸ Carlos FUENTES, *op. cit.*, p. 72-73.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 119.

[Donata]: eres tú el que traiciona todas las palabras que pronuncias. Mira que hablar de trabajo. Tú eres pasivo. No estás aquí para hacer algo, sino para impedir algo. Tú eres la prohibición igual a la oscuridad igual a la muerte. Nunca dices sí a nada, todo es no, no, no[...] [Duque]: la señora se equivoca y contradice. En este mundo todo es afirmación. Decir no es decir sí a la negación que la señora me atribuye...⁴¹⁰

Este ludismo y deconstrucción recurrente del lenguaje, también lo apreciamos en los juegos de palabras de los personajes. Como ejemplo de ello, está por una parte, « el juego de la Torre » -de la torre de Babel- en el cual, el circuito de la comunicación se vuelve imposible o viceversa, cuando Donata y el Duque juegan a completarse las frases mutuamente; « el juego de los pronombres » que representan los personajes también es la afirmación de lo arbitrario del signo y del lenguaje:

[Duque]: Ustedes me dicen tú, pero tú no quiere decir nada. Tú es como una camisa vieja arrojada al lado del camino. El primero que pasa puede ponérsela[...] [Donata]: tú no eres nadie porque yo puedo decirle tú a cualquiera. Ahí tienes. Cerrado el juego de los pronombres.⁴¹¹

Desconfianza en el hombre mismo que, truculento y artificioso, como su mente, cuenta con plena libertad para construir y deconstruir la realidad a su antojo. Asimismo el autor, mediante las disquisiciones de los personajes, evidencia que la literatura es la manifestación clave de la manipulación y la dislocación de los signos lingüísticos: « [Duque]: ¿saben ustedes que estatua quiere decir alegría, que planeta significa vagabundo y que universo es sinónimo de adorno? ». ⁴¹² La pieza es, de esta manera, una lúdica puesta en evidencia o puesta en abismo, no sólo de las imposiciones de la Historia, sino también de lo arbitrario del lenguaje. Un lenguaje cuya función primaria es confundir, de acuerdo al proceso jakobsoniano de la incesante condensación y traslación de significados.

La obra de Carlos Fuentes también indaga en los abismos de la siqué humana y del malestar existencial y social y en ello vemos un reflejo de las teorías más audaces de Freud y Lacan. Esto, aunado a la tendencia del drama de la época a la representación de personajes con conflictos patológicos y malestares profundos. También experimentador de estas tendencias, el autor abreva del psicoanálisis para mostrarnos, por medio de los conflictos de los personajes, el conflicto primordial del ser humano con la naturaleza, el origen, los padres, su medio, el mundo

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 21-22.

⁴¹² *Ibid.*, p. 20.

exterior. Donata y el Duque, criaturas desvalidas -ciegas, débiles, inadaptadas-, están a merced del ojo omnipresente y vigilante del Tuerto, aunque éste sea el gran ausente, tal como el niño está a la sombra inquisitiva de los padres y de la sociedad. Para compensar su fragilidad y su orfandad, y protegerse de un hostil medio exterior que los acecha, ambos establecen un convenio de cuidado y protección:

[Duque]:... Si cada uno escogiera a una persona y se hiciera cargo, completamente, realmente, de ella... ésa, sería la salud, ésa, sería nuestra profesión... ocuparnos íntegramente de otra persona... no tendríamos tiempo para nada más... dejaríamos de trabajar, de pensar, de sospechar, de matar, de rezar... Ya no tendríamos miedo ni de nuestros padres, ni de nosotros mismos, ni de los demás. Le dije a mi amiga [a Marina] ». ⁴¹³

Pero cumplir con este pacto primordial no es una tarea sencilla y ambos personajes tendrán que enfrentarse a una serie de neurosis y pulsiones que no solamente remiten a su origen y a su situación actual, sino que también son manifestaciones de sus vidas pasadas, presentes y futuras. Puesto que, según los postulados del psicoanálisis, estas neurosis son producto de conflictos no resueltos, de los que comenta Terry Eagleton: « cuyas raíces datan de las épocas iniciales del desarrollo del individuo ». ⁴¹⁴ En este caso, Fuentes se remite a la infancia de México, joven país independiente y a sus conflictos de pertenencia, entre ellos, el rechazo a la madre patria: España y Europa. Esto lo observamos en el conflicto edípico entre el Duque y Donata: Duque joven-Donata vieja, en el que el amor, el odio, el deseo de unión, aunado al de aniquilamiento, confluyen e insuflan la relación.

Entre el estado animal y el estado humano « el hombre es un animal neurótico » afirmó Freud, los personajes, así como la sociedad misma, se juegan la existencia fluctuando entre amor, guerra, obsesión, desprecio, violencia, ternura, y van desplegando una serie de fijaciones y perversiones que van in crescendo y que gradúan la pieza. Donata/madre y Duque/hijo, niños y adultos de manera variable e intercambiable, despliegan en sus actos y su lenguaje dimensiones libidinales, fijacionales, sádicas, anárquicas, de tiranía o sumisión. En una digresión de los códigos del mando y la esclavitud, como en una especie de isla marivauxiana, ⁴¹⁵ ambos intercambiarán roles y ocuparán en alternancia posiciones de mando y obediencia. La Carlota/ Donata fuentesiana, por lo tanto, representa junto con Maximiliano/ Duque otro

⁴¹³ *Ibid.*, p. 91.

⁴¹⁴ Terry EAGLETON, *op. cit.*, p. 190.

⁴¹⁵ *L'île des esclaves* de Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux.

aspecto de la maternidad, el de la castración. El niño, según la teoría lacaniana, oprimido por la figura invasiva de la madre, adulado pero también saboteado por ella, abriga instintos agresivos en su contra, haciéndola objeto de deseo y de aniquilación. Esto lo observamos en las repetidas ocasiones en que el Duque intenta lastimar a Donata, para luego arrepentirse y recobrar ante ella su actitud de obediencia y de sumisión. Como si la obra fuera un eco del antes mencionado relato de El « Muñeco », en el cual una Carlota narcisista dialoga con su imagen en el espejo, signo de la dualidad y de la fragmentación del yo. En *El Tuerto es Rey* una emperatriz de vanidosa decadencia también se ve confrontada a ésta. El espejo, en la obra de Fuentes y en esta pieza, es representación de un imaginario simbólico y mítico. Donata ordena al Duque destruir todos los espejos y luego caminar descalzo sobre ellos, imagen que nos remite a la conquista y al último emperador azteca Cuauhtémoc, descalzo y atormentado entre las llamas.⁴¹⁶ Sin embargo, con esta imagen también presenciemos un acto de ironía en la que el personaje rebaja el mito azteca milenario a un simple juego de superstición:

[Donata]: te ordené que rompieras los espejos. Te escuché quebrarlos. [Duque]: y me obligó a caminar con los pies descalzos sobre las astillas... ¿eso no lo quiere recordar, mi señora... eso nunca se menciona, verdad? [Donata]: Era necesario un sacrificio... ahuyentar la mala suerte...⁴¹⁷.

Como el niño que se enfrenta con terror a su imagen en el espejo por primera vez, el Duque obliga a la narcisista Donata a mirarse en un espejo de piedra. Terrible ironía, puesto que al estar ciega ésta se encuentra ante la imposibilidad de reconstruir su belleza, estando en desventaja ante el objeto, el cual se vuelve su verdugo « [Duque]: la señora no puede observarse, sin embargo, el espejo refleja fielmente a la señora... Al no poder mirarse a sí misma, usted se vuelve menos que el espejo... El espejo sí la mira a usted ». ⁴¹⁸ En este caso, la parábola del espejo como reflejo de la historia no sólo tiene el poder de falsear la imagen de sus protagonistas, sino el de reinventarla a su antojo, como ha ocurrido con los íconos de Carlota y Maximiliano :

[Duque]: ¿Quién le asegura que los vidrios rotos no pueden recomponerse y reconcentrarse en un sólo espejo más intenso, más profundo que sus múltiples

⁴¹⁶ Cuauhtémoc (1497-1525) fue el último tlatoani azteca que combatió a los conquistadores españoles. Trascendió como emblema de la resistencia mexicana luego de la tortura que sufrió a manos de los españoles, quienes lo obligaron a caminar descalzo sobre el fuego.

⁴¹⁷ Carlos FUENTES, *op. cit.*, p. 77.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p.79.

modelos? ¿Y quién le niega que una vez reintegrados, los espejos no reinventan nuestra suerte?⁴¹⁹

Para Sigmund Freud los sueños constituyen el camino que conduce al inconsciente, funcionando como realizaciones simbólicas de los deseos. Tal y como lo representa Fuentes en la pieza, así como el espejo es reflejo de nuestra realidad material, el sueño, vía alterna que nos conduce al inconsciente, es otra manera en la que el autor reformula la historia. En los deseos, los sueños y las aspiraciones de Donata y El Duque, el ego y el inconsciente juegan bromas pesadas a los personajes, hasta el punto de sembrar la confusión entre lo soñado y lo que forma parte de su realidad. Los sueños del Duque, especialmente « el sueño de las estatuas » son la forma en que la literatura y la historia establecen lazos con el inconsciente y, de esta forma, manifiestan que la realidad social e histórica no solamente está hecha de actos conscientes, científicos y acabados:

[Duque] Es la historia de un escultor. Hace estatuas maravillosas. Pero no las vende. Las ama demasiado. Llena su taller de estatuas. No gana un centavo. Los acreedores se presentan y lo amenazan: debe vender algunas estatuas para pagarles. El escultor se niega. Las estatuas son su creación. Él les ha dado su vida. Entonces los acreedores dicen: el escultor debe crearse una estatua, puesto que para él no hay diferencia entre las estatuas y los hombres. Urden un proyecto sencillo y macabro. Obligan al escultor a verse en un espejo: le demuestran que es de carne y hueso. El escultor se mira en el espejo[...] destruye las estatuas con los mismos cinceles que le sirvieron para esculpiras[...] y abandona para siempre su casa. No se vuelve a saber de él.⁴²⁰

De esta manera, mediante esta representación inconsciente que remite al espectador al mito de Pigmalión⁴²¹, y en la que puede verse una parábola del papel del artista, el Duque presencia una revelación ominosa: las obras y las personas no son inamovibles e imperecederas y todo está condenado a la destrucción. Así lo explica el personaje Duque, también confrontando de forma directa al espectador:

[Duque]: te juro que bebo, fornico, robo, asesino y me humillo para perder la diferencia (Pausa. Se detiene, mira intensamente a diversos espectadores)

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁴²¹ Según la mitología griega fue un escultor enamorado de su estatua, la cual por intercesión de la diosa Afrodita cobró vida.

Generación de serpientes. Sepulcros blanqueados. Engaño. Envidia. Orgullo.
Estupidez. Ceguera. Quiero ser como cada uno de ustedes.⁴²²

Maximiliano, mesianificado y santificado por su muerte en obras anteriores, notablemente en *Corona de Sombra*, en la pieza de Fuentes clama por un trato más consecuente y denuncia la hipocresía y la injusticia de su heroificación. El personaje del Duque, como Felipe Montero en «Aura» y el narrador/personaje de «Tlactocatzine », también paulatinamente va cediendo su personalidad alternativa para convertirse totalmente en Maximiliano, cuyos hechos, recordados por Donata le hacen reencontrarse con su pasado. El Duque/Maximiliano toma conciencia de que, tanto él como su creación estaban condenados a la muerte y al fracaso y al igual que en otros relatos fantásticos de Fuentes como el cuento « Chaac Mol », el monolito de piedra tarde o temprano cobra vida para ejercer su venganza contra su dueño o su creador: « [Duque]: yo era un hombre y ellos eran estatuas. Yo los amaba con la vida. Ellos solo podían amarme con la muerte. No pude hacer estatuas idénticas a mí; no quise hacerlas iguales a mí; tenía que existir una diferencia entre ellas y yo ». ⁴²³ Eros y Tánatos, como en el discurso usigliano sobre los emperadores, también acechan constantemente a los personajes, cuyas vidas penden de un delgado hilo.

La muerte y sus estados físico y metafísico son una constante en la obra de Fuentes. La réplica de Donata, que sigue al discurso del Duque, es además una manifestación del diálogo que establece Fuentes con Usigli, pues el autor, haciéndole guiños a lo largo de la pieza, da continuidad a palabras y actos de los personajes usiglianos: « [Donata]: dijiste que les diste vida y ellos te contestaron con muerte » ⁴²⁴. De esta manera, paulatinamente se va cumpliendo el proceso de transformación de Donata y del Duque en Carlota y Maximiliano, que mediante diálogos y gestos simbólicos se va haciendo cada vez más evidente: « [Duque] Toqué mi cuerpo y le dije a la señorita Marina que sentía vergüenza, que mi cuerpo no era más que un poco de tierra, de pena, de desolación, de esclavitud. Le dije que me sentía como si hubiera perdido la vida ». ⁴²⁵ Esta metáfora de la tierra como lugar del origen, semilla, huella del pasado, es un pretexto al que recurre el autor para traer nuevamente a colación al muñeco, un muñeco de tierra que surge repentinamente sobre el escenario. Con esta especie de muñeco vudú de tierra, Fuentes, interesado en el sincretismo, trata la magia negra, creencia popular parte de la cultura hispánica y presente en su obra. El Duque, por tanto, obsequia este muñeco de Maximiliano a

⁴²² *Ibid.*, p. 99.

⁴²³ *Ibid.*, p. 98.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 107.

Donata para poder consolarla de su abandono futuro: « Donata toca la cama. Al hacerlo, simultáneamente, la figura de un hombre desnudo, en postura de sueño o de muerte, aparece sobre la cama y esta se inclina hacia delante para revelar la figura masculina, fabricada de polvo »⁴²⁶.

El muñeco, como objeto fetiche consolador de Carlota, figura también utilizada por Fuentes Mares en su obra, establecerá además una continuidad en la literatura del Segundo Imperio, la cual conocerá un nuevo vuelco con la obra de Fernando del Paso. Sin embargo, en la pieza de Fuentes no hay salvación posible para los personajes y Donata, en vez de encontrar consuelo en el fetiche de Maximiliano, lo devora, provocando así su muerte simbólica, que antecederá a la física. Con estas acciones comienza a anunciarse la muerte de Maximiliano/Duque y en una especie de prolepsis Donata/Carlota anticipa el desarrollo de los sucesos. De esta manera, bajo la narración de Donata, el lector/espectador presencia nuevamente la muerte de Maximiliano, sin embargo, la situación y los hechos ahora son diferentes. En un contexto urbano, propio del presente mexicano contemporáneo, los personajes son integrados al medio y al caos, haciendo así de su muerte una muerte cualquiera, un triste caso⁴²⁷, objeto del morbo anodino de la nota roja:

[Donata]: ahora te dejaré allí, sólo... ya no me preocuparé por ti... esperaré en la seguridad de mi islote... el autobús se te vendrá encima... sin verte... y caerás... las ruedas pasarán sobre tu cuerpo roto... serás un muñeco sin vida... porque yo te abandoné a tu suerte (Pausa. Grito del Duque. Voces de la multitud, ambulancia y demás ruidos indicados por Donata)... Espera. Se acercan a ver tu cadáver. El agente de tránsito los aparta a gritos. Llamaban una ambulancia. Alguna señora se desmaya al ver tu sangre. Todo es inútil. Has muerto. Y la gente forma un círculo alrededor de ti. La gente se pregunta ¿Quién es? ¿Quién será? ¿Lo hemos visto antes? ¿Lo conocemos? Pobre creatura... Mira murió con los ojos abiertos... Y tú empiezas a vivir sólo en el recuerdo de un crimen. El crimen revelará tu existencia⁴²⁸.

En la pieza, se aprovecha esta escenificación deconstruida de la muerte de Maximiliano para plantear una reflexión sobre el estatuto de la historia y del personaje histórico. En esta visión fuentesiana, la historia, relegada de su carácter monumental e irreprochable, puede comprenderse como una serie banal de crímenes de nota roja. En cuanto al personaje histórico,

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁴²⁷ El carácter fútil y perverso de una muerte de nota roja ya podemos encontrarlo en el espíritu camusiano, notablemente en el cuento *Un triste caso*.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 116-117.

removido del pedestal y reducido al estatuto de un ciudadano anodino, no merece elogio alguno ni siquiera la más mínima atención. El personaje, ahora objeto de taxidermia, será tratado como un animalillo insignificante en la mesa de disección y sus entrañas y efluvios salen a la luz, en una especie de realismo visceral. Fuentes incluso, en esta ironización de la historia y del humanismo confiado y luminoso de Usigli, aprovecha para burlarse del mesianismo atribuido a Maximiliano y hace de su ascensión a los cielos una parodia:

(El Duque se levanta. Música: Aleluya del Mesías de Haendel) [Donata]: Te convertirás en la obsesión de los que te vieron agonizar. Y de tanto recordar tu muerte, llegarán a creer que sigues vivo... tus ojos blancos... las escamas de tu mirada... los soles cautivos de tu ceguera... tu perfil de lava, de buitres, de lodo, de serpiente... reaparecerán... como una mancha de luz... que al iluminarnos... revelará nuestra oscuridad...⁴²⁹

En esta frase podemos encontrar también una referencia a la obsesión de la Historia mexicana con las figuras de los malhadados emperadores, los cuales, por derecho de muerte y de locura mexicana, pasaron a formar parte del imaginario popular, colectivo y mítico de México. También con este aspecto doble de la personalidad de Maximiliano, el criado bueno y sumiso y el amo cruel y tiránico, se representa la dualidad con la que ha sido tratado el personaje histórico y su banalización. En una época en la que el héroe cedió el protagonismo al antihéroe y el optimismo ya no es moneda corriente en la reflexión sobre el hombre, Fuentes trivializa la muerte de Maximiliano, la cual carece de objetivo y de causalidad, gloria o justicia. Puesto que finalmente el Señor, la otra cara de Maximiliano, regresa del casino y luego de constatar la desaparición de Donata y el Duque es absurdamente asesinado por unos guerrilleros barbudos. Con ello, también presenciamos una manifestación del desencanto del autor respecto a la revolución cubana y una denuncia de sus actos bélicos. Sin embargo, al final también se presencia otro recordatorio sobre el carácter cíclico de la Historia y sus recurrencias, como lo expresa el Duque, haciendo así la obra de teatro un guiño intertextual a *Aura*: « [Duque]: ¿Y sabe quién regresará a ofrecer sus servicios? Yo, señora. Yo, de nuevo yo, disfrazado con otro traje, con otra voz, con otro rostro, el mismo criado de siempre, el eterno lacayo. Y todo se repetirá exactamente igual».⁴³⁰ De esta manera, tanto en esta obra de Fuentes como en varias obras mexicanas del siglo XXe, figuras fantasmales y recurrentes regresan a cobrar las cuentas

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 117. Esta imagen fuentesiana un tanto grotesca nos remite a la imagen real de Maximiliano muerto y a la anécdota según la cual el cadáver de Maximiliano, mal embalsamado y en exposición en el convento de las capuchinas en Querétaro, fue víctima de saqueo.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 118.

del pasado. Pero este proceso no se detiene ahí, sino que continuará en la obra posterior del autor y en la de otros autores, quienes continuarán construyendo y deconstruyendo estos íconos del imaginario colectivo. También cabe destacar que en *El Tuerto es Rey* Maximiliano muere tres veces, cerrándose con esta triada el ciclo representacional; simbólicamente: con la muerte del muñeco, en la memoria colectiva; con la descripción que hace Donata de una muerte banalizada y la muerte física a manos de los guerrilleros. Sin embargo en México, la literatura de tema imperial aún continuará dando frutos y los emperadores seguirán siendo figuras alimentadas por su valor histórico, así como por sus valores poéticos adquiridos.

Epílogo : la continuidad del drama

Después de *El tuerto es rey* de Carlos Fuentes, el drama sobre el Segundo Imperio continuó manifestándose y siendo pretexto para nuevas reflexiones críticas y deconstrucciones. La libertad que fue adquiriendo la literatura en México, como parte de su papel crítico hacia el gobierno, la sociedad y la historiografía llevaría de la mano a la Intervención francesa. La reflexión feminista, que cobró auge en la cultura occidental y se cristalizó en el movimiento feminista, también se plasmó en el drama de tema intervencionista. Por supuesto, correspondió a una autora notable poner a la figura de Carlota de Bélgica en el marco de la reflexión sobre la mujer en la historia. *El Eterno femenino* fue una pieza teatral publicada en 1975 que, bajo la categoría de la farsa, escenifica a ciertas figuras femeninas históricas. Evidentemente esta condición fársica es pretexto para, de manera lúdica, hacer una reflexión y reivindicación del papel de la mujer en una historia escrita por y para los hombres. En la pieza, una Carlota mexicanizada figura a la par que personajes como Sor Juana Inés de la Cruz, la Malinche, Adelita y Eva, la primera mujer, como síntesis del origen de la desigualdad entre los sexos. Rosario Castellanos, aprovechando la apertura que la literatura propició en la reflexión histórica, hace de su Carlota una mujer transgresora, en contra del papel que le habían asignado anteriormente autores y dramaturgos. La emperatriz, como mujer liberada de papeles impuestos por el patriarcado, se aburre tanto de su función monárquica como de la inacción de su marido y actúa como una loca para dar realce a su vida. Por otra parte, en este personaje, el amor y la esterilidad no son motivos de pesar e infelicidad, pues esta Carlota moderna sabe que, antes de la maternidad y la familia, debe buscar su realización personal. Más sociológica que histórica, la postura de Rosario Castellanos busca poner de relieve el machismo de la mirada histórica

hacia la mujer y evidencia tales aprioris históricos como productos de una postura ideológica masculina.

Para cerrar el ciclo dramático relativo al Segundo Imperio, cabe mencionar una pieza posterior publicada incluso después de la novela *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, que puede considerarse como una síntesis de la poesía, la narrativa, la historiografía y el drama de la Intervención. Homero Aridjis, autor contemporáneo, notable sobre todo por su poesía, publicó en 1989 el ciclo del *Gran teatro del Fin del Mundo*, que incluye la pieza titulada « Adiós Mamá Carlota », título antes escogido por Dagoberto Cervantes. Como el nombre del compendio lo precisa, la pieza se sitúa en el contexto del fin de la humanidad, denunciando el caos social, y sobre todo ecológico, provocado por las acciones del hombre. En su análisis, Catherine Raffi-Beroud consideró esta pieza como nuevo teatro histórico para ponerla en relación con la nueva novela histórica, pues consideró que retoma elementos propios de este género. La intervención de guerrilleros, entre otros personajes tipo -anónimos de la historia-, el ambiente espectral y pesadillesco y la obsesión del protocolo en los emperadores, delata la influencia que las obras de Fuentes y Del Paso tuvieron en la de Aridjis. Con esta pieza, que alude a las últimas noticias imperiales, el autor busca, como lo hizo Del Paso en su novela, hacer la síntesis totalizadora del teatro de la Intervención y del Segundo Imperio. A su vez homenaje a los emperadores mexicanizados y a la literatura histórica, la pieza también parece buscar con ironía denunciar las manipulaciones de las que éstos han sido y seguirán siendo objeto por parte de una memoria colectiva subjetiva y selectiva.

Conclusión de la segunda parte

Este estudio nos ha permitido corroborar que el drama sobre el Segundo Imperio, en comparación con la novela, salvo un paréntesis a principios del siglo XXe, mantuvo una continuidad y mostró una marcada evolución. Curiosamente las manifestaciones de autores franceses, que comenzaron tempranamente, fueron esporádicas: solamente registramos menos de una decena de dramas que no generaron continuidad en Francia. Como lo señala Francisco Monterde en su estudio, en un asunto de tema histórico se impone la reflexión de Anatole France, según la cual para que los personajes de la historia trasciendan el rigorismo historiográfico y se conviertan en íconos trascendentales de la vida social, deben pasar por el tamiz lírico de la literatura y las bellas artes.

Este fenómeno de readaptación y de mitificación puede explicarse en el protagonismo que las figuras del Emperador y de la Emperatriz tuvieron en el drama mexicano, contrariamente al drama creado en el país galo. El resultarles extranjera o antipática a los autores franceses la causa de Carlota y Maximiliano en México parece haber influido de cierta manera en esta disposición. Además, la participación de Napoléon III como destinador de esta catástrofe, tampoco contribuiría a valorizar a un personaje histórico cuyas ambiciones fueron consideradas más nocivas que positivas para su país y paradigma de un colonialismo caduco e indeseable. Por su parte, autores alemanes y belgas, cuyas obras podemos encontrar referidas en el estudio de Susanne Iglar, también consagraron, por simpatía y nacionalismo, su inspiración y su pluma a componer dramas en homenaje a sus infortunados y novelescos compatriotas.

En México, por la cantidad de obras contabilizadas por la crítica, podemos dividir la producción de piezas relativas a la Intervención en dos periodos: el periodo inmediato, en el cual influyeron, por supuesto, la moda y la memoria reciente, y el periodo posterior a la revolución mexicana. Evidentemente, el conflicto revolucionario habría de acaparar la atención por tratarse nuevamente de la explosión de una guerra civil, latente como bomba de tiempo, debido a la persistencia de problemáticas políticas y sociales sin resolver. Fue la obra de un austriaco precisamente la que volvió a colocar el tema en el candelero, la cual representada y revalorizada en México, atraería la atención por dar vigencia a un acontecimiento histórico, que, a pesar de la distancia, seguiría siendo de actualidad en sus matices e ideología. Por ende, a partir de *Juárez y Maximiliano* de Franz Werfel, las producciones teatrales sobre la Intervención y Maximiliano y Carlota en México serían continuas y en ciertas épocas se realizarían de manera dialógica y escalonada, dando pie a diversos posicionamientos. La época de los años treinta y cuarenta, periodo de rescate y revalorización de la historia y del personaje histórico en México en aras de una mejor comprensión de la sociedad mexicana, su esencia y sus valores, también favoreció este tema histórico y la riqueza simbólica y significativa de sus personajes. En cuanto a la literatura francesa, durante el siglo XXe, los relatos sobre lo extranjero se inclinaron a dos tendencias: lo antropológico y la continuidad del exotismo folklorista a manera de guías de viajes, con sus tópicos, clichés y ensoñaciones. En esta última tendencia podemos situar los dramas tardíos de tema imperial: *Charlotte et Maximilien* de Maurice Rostand (1945) y *Maximilien* (1957) de Jacques Perret. A pesar de que en la primera se muestra un esfuerzo por explicar la tragedia de los emperadores a un público no iniciado y que se manifiesta un esfuerzo de documentación histórica, al cabo se imponen el exotismo y la representación ya típica del conflicto románticista entre la civilización y la barbarie. El segundo drama, de género fársico y producido por un autor cuyas obras sobre lo extranjero pueden considerarse de divulgación más que de corte histórico, no trasciende el exotismo folklorista, para utilizar el término de Jean Marc Moura⁴³¹. En cuanto a los dramas mexicanos, la progresión, diálogo y continuidad que se establecería entre ellos y el auge que tomaron las figuras de Carlota y Maximiliano como íconos multirepresentacionales propiciaría nuevas valoraciones en la continuidad histórica, teniendo como consecuencia un fenómeno de mexicanización y mitologización, comparable con los que sufrieron otras figuras como la Malinche, Cuauhtémoc y Hernán Cortés.

⁴³¹ Para este teórico, el folklorismo es una aproximación hacia alguna cultura extranjera, que si bien es interesada y documentada, no busca ir más allá de manifestaciones o tópicos específicos.

Tanto en la narrativa como en el drama, la Intervención y el Segundo Imperio, al poner a México en relación directa con Francia, lo puso también en relación con sus utopías, clichés y fantasmas, propios y ajenos. Por lo tanto, también la perspectiva latinista aportada por la visión francesa motivó a los intelectuales mexicanos a trabajar sobre su complejo proceso identitario, surgido del choque violento entre la cultura prehispánica y la europea. A la Malinche, la nativa cautivada por el extranjero, ícono de la fascinación posterior del mexicano con Europa y Estados Unidos, sucedió, como contraste y contrapunto la figura de Carlota, la extranjera fascinada con México y su locura mexicana. Al lado de la Malinche y Cortés, la ya mítica pareja sincrética, se posarían Maximiliano y Carlota como parte de un fenómeno de modernización basado en el sincretismo y una nueva apertura hacia Europa, también en vista del peligro que se veía en la influencia cultural anglosajona.

De esta manera, las figuras de los emperadores, como puede constatarse en la diversidad de los dramas publicados, fueron retomadas por los escritores como parte de la reflexión y la discusión con los traumatismos, conflictos históricos, sociales y representaciones de México. Estos traumas, fantasmas y temáticas recurrentes de la historia, la literatura y el pensamiento también se reflejaron en el tratamiento que estos autores, inspirados por la imaginación poética, dieron a los Emperadores. Como lo hemos observado en la obra de Rodolfo Usigli, Maximiliano y Carlota se vuelven representaciones de la dualidad y la máscara, aspectos recurrentes en el tratamiento literario e iconográfico de la identidad mexicana. Maximiliano, extranjero que se asimiló como hijo pródigo de la literatura mexicana, se convertiría así en emblema del sincretismo cultural de este país, que a partir de los años treinta y cuarenta buscaron reforzar escritores e intelectuales. Carlota por su parte, mujer dual, dividida entre la ambición y la soberbia y el amor y la abnegación, sería en un primer tiempo -sin descendencia- convertida en madre « Mamá Carlota » por la ironía y el romanticismo liberal, para terminar siendo, a partir de Usigli, bienaventurada y bondadosa madre de los mexicanos: figura de mestizaje y reconciliación entre México y Europa. Su locura, asimismo llegaría a emparentarla, por medio de la imaginación literaria, con la literatura mexicana y convertirla paulatinamente en la imagen de esta, proyección de la Europa barroca, legendaria, humanista mítica, mística e irracional, que conduciría a la historia, en carro desbocado, por nuevos caminos. La emperatriz, asimismo, mujer de acción, inteligencia, energía y talento, en un aspecto sociológico y feminista, también sería adaptada por la inspiración literaria como paradigma de la emancipación de la mujer y de su situación histórica. Carlota, condenada en un inicio por la hegemonía machista y patriarcal del moralismo liberal, será en lo consiguiente, revalorada como ejemplo de una liberación

histórica y social femenina. El conflicto del doble, de la apariencia y la esencia, la culpa y el mesianismo, temáticas inherentes a la literatura mexicana, de esta manera, encontrarían en el trágico y romántico destino de los emperadores su catarsis y expiación. La transición de la búsqueda de rigor y verdades históricas de los años treinta y cuarenta a la experimentación y la rebeldía de los años cincuenta y sesenta en la literatura mexicana, campo de cultivo de nuevas vanguardias, también llevaría de la mano al Segundo Imperio y a la pareja imperial.

Tratar de este suceso histórico, como lo aseveró Rodolfo Usigli, seguía siendo de actualidad, sobre todo en una época en la que los gobiernos totalitarios nacidos del fascismo, el nazismo parecían inspirarse en una concepción del poder tan autoritaria y despótica como aquellas de los césares, los monarcas, y, en el caso del nazismo, parecían recordar con anhelo las sangrientas conquistas napoleónicas: « La historia está viva siempre, es siempre repetible [...] y todo parece simple y claro, menos absurdo que la acción del mismo Hitler, que tiene los ojos puestos en César, en Carlomagno y en Napoleón el Grande »⁴³². De esta manera, podría considerarse que, en cierta medida, Rodolfo Usigli y Carlos Fuentes coinciden, ideológica, aunque no formalmente, al retomar la tragedia de Carlota y Maximiliano. Al traer a colación a la historia, definida por Usigli como « lo que ya sucedió », la representación teatral, asimismo definida por el dramaturgo como « lo que está sucediendo o quizá volviendo a suceder », se vuelve de imperiosa necesidad en un país que, pese al tiempo transcurrido, sigue siendo joven y contradictorio. Desde un punto de vista político, representar a Maximiliano, Carlota y Juárez, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XXe, se convierte en una necesidad de la memoria mexicana, no solamente por la riqueza simbólica que encierran tales figuras, emblemáticas del complejo proceso histórico, político e identitario mexicano, sino porque desde un punto de vista universal también encarnan los abusos del poder en busca de su legitimación.

Con Carlos Fuentes, una nueva etapa, ya comenzada por Usigli y bosquejada por otros autores, llevaría a Carlota y Maximiliano a convertirse en pretexto para nuevas experimentaciones. Con la deconstrucción de la literatura, la historia y el lenguaje, vino también la crítica y clínica de los emperadores. Carlos Fuentes, como lo hemos mostrado en este estudio, con su simbolismo referente al Segundo Imperio y a sus personajes, también pone en perspectiva conflictos humanos y existenciales profundamente dolorosos e incluso patológicos, siendo los años setenta una primera época de desencanto hacia las ideologías. Teniendo como

⁴³² Rodolfo USIGLI, *Corona de Sombra*, p. 67.

ejemplo las instituciones post-revolucionarias y la experimentación comunista, Fuentes viene a poner en tela de juicio los optimismos del pasado y a radiografiar el humanismo luminoso anterior. Es la pieza de tema imperial de este escritor mexicano, *El tuerto es rey* (1970), una especie de ejercicio de estilo, en el cual la historia, pero también la literatura, el lenguaje y la reflexión sobre el teatro, pasan por una puesta en abismo mediante la cual todo el engranaje metaficcional nos es revelado de manera cruda y escéptica. De esta manera, el escepticismo se declara triunfante y la delgada línea entre la realidad y lo absurdo se revela borrosa. En efecto, se trata de una época en la que el escritor, cosmopolita y de crítico sentido social denuncia el abuso de las dictaduras y el desencanto con la implacable continuidad de los sistemas de poder. En la literatura, el carnaval será el recurso ideal para tratar este tema con ironía magistral. Sin embargo, en la literatura histórica mexicana y en este caso en el drama histórico, la lucidez que una diversidad de autores, sobre todo Usigli y Fuentes, aportaron en sus representaciones del Segundo Imperio, pondría los cimientos para una novela posterior, universalista y totalizadora, que como observaremos en nuestra tercera parte, un autor como Fernando del Paso se dará a la tarea de consolidar con maestría.

Tercera parte:
Nuevas versiones de la historia
de la Intervención a un siglo de distancia

Introducción a la tercera parte

Para abordar el estudio de las renovaciones e innovaciones de la novela histórica y la escritura del texto historiográfico, para estudiarlas a cabalidad, resulta útil recordar brevemente aquí la evolución del tratamiento de la Intervención en la narrativa desde finales del siglo XIXe hasta los años ochenta del siglo XXe. A finales del siglo XIXe, otros autores mexicanos notables, como Federico Gamboa e Ireneo Paz, publicaron en 1892 y 1899, respectivamente, dos novelas sobre el tema: *Apariencias* y *Maximiliano*. La novela de Gamboa continúa con el costumbrismo y la dinámica del ser y el parecer, además de exaltar la provincia como remanso de virtudes. Contraposición entre valores esenciales y superfluos, este relato no deja de recurrir a consabidas contraposiciones entre bondad y maldad, provincialismo y cosmopolitismo, mexicanos y franceses. *Maximiliano*, por su parte, en la misma línea de *El Cerro de las Campanas*, es una especie de recuento histórico teatralizado que trata de fungir como un recordatorio del error que consistió en recurrir al extranjero como salvación. Estos relatos de utilidad didáctica e histórica no tuvieron, sin embargo, una trascendencia representativa para el porvenir de la literatura mexicana y el debate sobre la intervención y el imperio. A principios del siglo XXe, Juan Mateos, a raíz del éxito de su novela *El Cerro de las Campanas*, publicó *El Sol de Mayo*, novela contextualizada en los años precedentes a la batalla de Puebla y que se inscribe en la continuidad de la epopeya liberal. En el mismo registro, encontramos los compendios de historia novelada de Victoriano Salado Álvarez (1867-1831) periodista, historiador y escritor. En *De Santa Anna a la Reforma* (1902) y en los cuatro volúmenes de *La intervención y el imperio* (1903 a 1906), este autor reconstruye los sucesos de la guerra de Reforma y de la intervención francesa. Emulando en la fórmula los *Episodios Nacionales* del autor español Benito Pérez Galdós y en el contenido el propósito aleccionador de la novela liberal, este compendio no deja de caer en la exageración, la ridiculización de franceses y conservadores y la exaltación del patriotismo. Esto, tomando en cuenta que en aquella época, el quehacer histórico aún estaba muy ligado al literario y el punto de vista del autor estaba bastante implicado en la narración. Posteriormente, como ya lo hemos señalado en este estudio,

las novelas mexicanas de tendencia liberal cedieron el lugar a las representaciones teatrales del segundo imperio. Esto también conllevó un cambio de enfoque, en el cual la reflexión individualista e intimista de los salones imperiales reemplazó a las hazañas épicas colectivas de los campos de batalla. De la novela « de acontecimientos » de ideología liberal hasta *Noticias del Imperio*, siguiente manifestación del género narrativo de tema intervencionista, importantes cambios de perspectiva habrían de operarse en la novela mexicana en cuanto a su relación con la historia.

Aparte del caso particular de la novela liberal de tema intervencionista, analizada en este estudio, el curso de la novela histórica mexicana se desarrolló primero bajo la influencia del modelo de Walter Scott y la estructura de la crónica heredada de la colonia. Las influencias temáticas y estilísticas de las escuelas literarias romántica, naturalista y modernista -con una gran dosis de costumbrismo-, siguieron teniendo vigencia tanto en la novela perteneciente a este género como en el resto de la prosa. En México, la literatura ha ido a la par de necesidades sociales, históricas e identitarias y ha respondido a urgencias inmediatas, que ni los enfrentamientos armados ni la política pudieron -ni han podido resolver-. Además, a mediados del siglo XXe la novela mexicana y el ensayo se han esforzado por profundizar en el tema de la identidad e idiosincracia nacionales, que ha sido definido, de acuerdo con Samuel Ramos, como la filosofía « lo mexicano ». En este sentido cobra trascendencia la reflexión de Rodolfo Usigli, para quien un pueblo, una conciencia nacional, son entidades que se forman lentamente y la verdad de este pueblo reside en su teatro. Complementariamente, como lo hemos observado, Usigli llevó con maestría la reflexión histórica al escenario y la búsqueda de verdades, por medio del personaje historiador que se involucra en la exploración de hechos pasados. En cuanto a la literatura de tema intervencionista, la influencia del drama sobre el Segundo Imperio en las novelas posteriores será un ejemplo de la evolución de una concepción particular de la historia.

La novela histórica fue terreno de importantes reformulaciones, relacionadas con importantes cambios en el paradigma literario. En México, superado el desencanto revolucionario, una « tradición de la ruptura » se instala en la narrativa a partir de los años 1940. Ruptura en la cual, por una parte, cosmopolitismo y universalismo se integran a la creación y por la otra, se busca trascender las barreras espacio-temporales. Esta manera de repensar la literatura, marcada por la sensibilidad de quienes fueron reconocidos como parte del « boom

latinoamericano ». ⁴³³ encontró en México compañeros de ideología en la generación del medio siglo y las siguientes. Transición literaria, plétórica de energía, osadía y reflexión que estuvo magistralmente encaminada por el revisionismo tutelar de Carlos Fuentes. ⁴³⁴ La novela histórica, parte de este impulso renovador, osciló entre su apego a una estructura tradicional y la necesidad de la ruptura, bifurcación que estudiosos como Seymour Menton en su obra *La nueva novela histórica de la América latina: 1979-1992*, consideraron pertinente clasificar, distinguiendo entre Novela histórica tradicional (NH) y Nueva novela histórica (NNH). ⁴³⁵ La primera no dejó de reproducirse, incluso más que la segunda, como podemos constatar en el registro de novelas históricas, elaborado por el estudioso, que va de 1949 a 1992.

« ¿Nos descubren ellos o los descubrimos nosotros? » La réplica de un conquistador español con referencia a los habitantes indígenas del nuevo mundo en la novela-mural *Terra Nostra* (1975) es un ejemplo paradigmático del carácter renovador de la Nueva novela histórica. Entre sus rasgos más notables destacan su distorsión de la realidad, el carácter efímero de toda verdad, una visión de mundo carnalesca y la alternancia en mayor o menor medida de elementos architextuales. De esta manera, la necesidad de renovar la escritura de la historia se reavivó más que nunca y los escritores de todas latitudes cedieron a la tentación de reescribir ciertos episodios históricos desde la ficción. Así lo señaló el escritor Fernando del Paso, en un artículo publicado en la *Revista de Bellas Artes*. ⁴³⁶

Ahora ha llegado el momento tal vez, de concentrarnos en episodios separados – aunque inseparables- de nuestra historia, a su vez inseparable de la historia de Europa; episodios que, por sus características, y por el tratamiento que se les dé, ofrezcan en conjunto una suma histórica de nuestro continente, formen un gran mural de la historia de Latinoamérica vista por sus novelistas. ⁴³⁷

En el caso de México, esta literatura también va de la mano con la cuestión del traumatismo identitario y del sincretismo, conceptos que, desde el origen de una literatura propiamente mexicana han sido arrastrados como un fardo, y han ligado el destino del país con

⁴³³ Se conoce como *Boom* latinoamericano, a la obra vanguardista de autores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, entre otros autores que difundieron una literatura de reflexión identitaria y de experimentación.

⁴³⁴ Magdalena Perkowska destaca la labor de Carlos Fuentes como difusor de una nueva poética de la apertura, la ambigüedad y la pluralidad. Asimismo considera su obra *Cambio de Piel* (1967) como precursora de la reflexión posmoderna.

⁴³⁵ Ver Seymour MENTON, *La nueva novela histórica de la América latina: 1979-1992*, Colección Popular, México, 1993.

⁴³⁶ Fernando DEL PASO, « La novela que no olvide », en *El imperio de las voces, Fernando del Paso ante la crítica*, ERA, México, 1997.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 282.

una búsqueda de la identidad y de sus fantasmas. Como ya lo hemos estudiado en el drama, sobre todo en el de Rodolfo Usigli, la reflexión humanista vendrá una vez más a imponerse como una necesidad. De esta manera Carlos Fuentes, en relatos como « El muñeco » (1956), « Tlactocatzine del Jardín de Flandes » (1966), « Aura » (1956) y en la novela *Terra Nostra* (1975), que involucran a Carlota y Maximiliano, evidenció su búsqueda por escapar a un pensamiento y a una escritura unívoca de la historia. Los emperadores, deconstruidos y descontextualizados del contexto de la Intervención por la narrativa mexicana, se convirtieron en una obsesión literaria para ciertos escritores, como también se puede observar en la narrativa de José Emilio Pacheco. En el relato *Tenga para que se entretenga* (1972) el emperador Maximiliano, soterrado en el bosque aledaño al que fuera su castillo de Miravalle –de Chapultepec– funciona como la memoria viva de la historia de México, fantasmal y recurrente en el tiempo y el espacio. Fernando del Paso, uno de los escritores a los que se consagra este estudio, también experimentó la necesidad de rendir homenaje a la emperatriz, primeramente en su cuento *El estudiante y la reina*. En este relato, un estudiante de medicina es amante de una supuesta reina demente de la cual termina enamorado : « La vio tan sola y triste y soberana que quiso quererla y quiso saber por qué él, el lindo estudiante que era y que fue, se había enamorado de una puta, de una loca, de una mujer tan hermosamente desgraciada »⁴³⁸. El paratexto autorial, así como los intertextos históricos, conducen al lector a relacionar al estudiante de medicina con del Paso y a Carlota con la reina del burdel *La Santa Veracruz*. Esta primera manifestación de la obsesión imperial con la emperatriz se concretaría años después en la obra de del Paso, primeramente de manera figurada en *Palinuro de México* (1977) y posteriormente de manera concreta en su novela *Noticias del Imperio* (1987). Con esta obra, por una parte, el Segundo Imperio vuelve a novelarse y con ello vuelve representar la historia de una colectividad y por la otra, como el mismo autor lo señaló en la *Revista de Bellas Artes*, a inscribirse en un nuevo modelo, el de « los libros que no olvidan »⁴³⁹. Este modelo se sitúa en una continuidad, que toma en cuenta una tradición que va de lo mexicano hacia lo latinoamericano y lo universal, y que rinde homenaje al paradigma de autores como Martín Luis Guzmán, Uslar pietri, Roa Bastos, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa.

⁴³⁸ Fernando DEL PASO, « El estudiante y la reina », en *El imperio de las voces, Fernando del Paso ante la crítica*, ERA, México, 1997, p. 278.

⁴³⁹ Es decir, la de libros que a pesar de otorgar un lugar privilegiado a la imaginación poética, no olviden el compromiso del escritor latinoamericano con su memoria histórica.

Por su parte, los historiadores franceses, al contrario de los literatos -aparte de los dramaturgos ya mencionados- mostraron a través del tiempo interés en el estudio del contexto, temas y figuras de la intervención. De manera diacrónica se puede mencionar las obras de Paul Gaulot, André Castelot, Jean Francois Lecaillon y Alain Gouttman, por dar algunos ejemplos. En cuanto a las escritoras, cabe destacar las obras de dos aristócratas francesas, la novela *Charlotte et Maximilien, les amants chimériques* (1937) de la princesa Marthe Bibesco y *Charlotte de Belgique* (1925) de la condesa H. de Reinach-Foussemagne. En México, la historiografía también ha realizado esfuerzos notables por realizar aportaciones al estudio de la intervención, y destacan por ello las obras de Luis González y González, Patricia Galeana, y Jean Meyer, apasionado del tema cuya obra será analizada a continuación. Cabe destacar la obra de Martín Quirarte, quien en su *Historiografía sobre el imperio de Maximiliano* (1970) también hace un intento importante por clasificar las que él considera las obras más notables: memorias, ensayos, historia e historiografía acerca de la Intervención. El mérito de este trabajo está también en su esfuerzo por profundizar en los discursos desarrollados por estos autores mexicanos y franceses. Este compendio también permite al lector, aparte de desmitificar algunas de las ideas recibidas y clichés sobre personajes preponderantes en la Intervención, enterarse de discursos y conceptos que circularon en la época. Es también sobresaliente, dada la ausencia de novelas mexicanas contemporáneas sobre la intervención, la invitación - con carácter de reto- que hizo Quirarte a los escritores mexicanos para que aborden la Intervención y el Segundo Imperio.

Los historiadores, conscientes de la dificultad que estos nuevos paradigmas de la novela plantearon en el tratamiento del hecho histórico, continuaron debatiendo y replanteando estos límites entre Historia y ficción. En Francia, esta reflexión sobre la Historia, que encontró tempranamente portavoz en la escuela de los Annales, estableció una continuidad entre figuras como Jacques Le Goff, Pierre Nora, Paul Veyne, y Paul Ricoeur. Con esto, también se planteó la necesidad de insistir en la consolidación de una ciencia histórica y su rigor como disciplina, sobre todo frente a las transgresiones de la ficción. Autores como Pierre Nora reivindicaron una mayor implicación del historiador en la construcción de su propio universo narrativo, teniendo como puntos de partida a la sinceridad y a la subjetividad. Este enfoque más personal e intimista ganaría adeptos y daría lugar a ejercicios interesantes como las ego historias⁴⁴⁰, forma de

⁴⁴⁰ Podemos observar la influencia del trabajo de Nora en la obra *Ego historias, el amor a Clío* (1993), realizada por Jean Meyer bajo la perspectiva de la Ego Historia.

historiar concebida por Nora que combina la biografía y el recorrido personal del historiador con su objeto de estudio.

Este afán de interacción entre el historiador, la Historia y el sujeto histórico, encontró también eco en México en los trabajos del reconocido historiador Jean Meyer. El interés de este investigador por temas controversiales de la historia mexicana como la revolución y la guerra cristera, lo llevó también a interesarse en la intervención francesa y a publicar en el año 2002 *Yo, el francés, crónicas de la intervención francesa en México (1862- 1867)*⁴⁴¹. Esta interesante hibridación entre historia y literatura se puede considerar como una búsqueda auténtica por establecer lazos nacionales, memorialistas y humanos con los oficiales franceses del ejército intervencionista. La obra de Meyer, como lo estudiaremos, también destaca y se diferencia de otras publicaciones de tema intervencionista realizadas en México y que no han alcanzado la trascendencia de la novela de del Paso⁴⁴². Por otro lado, la ardua investigación de archivo que el autor realizó en el Servicio Histórico del Ejército de Tierra en Vincennes, Francia, también motivó el interés de los investigadores por continuar la búsqueda documental sobre la Intervención.

⁴⁴¹ También cabe destacar los diversos artículos por Meyer sobre la Intervención francesa en revistas como *Nexos*.

⁴⁴² Tenemos por ejemplo novelas como *Maximiliano, prisionero de Miramar* (2001) y *Yo, emperador* (2005) de Juan Villalpando, que no tuvieron la trascendencia de la novela de Del Paso.

Capítulo 1

***Noticias del Imperio* y la renovación de la novela histórica**

3.1.1. La escritura de *Noticias del Imperio*: más allá de la Nueva Novela Histórica

Diecisiete años tuvieron que pasar, tras la publicación de *Historiografía sobre el Imperio de Maximiliano* de Martín Quirarte, para que un novelista mexicano aceptara el reto de volver a novelar la Intervención francesa y se diera a la tarea de hermanar a la Historia y a la literatura en una novela barroca, profética y totalizadora. Fernando del Paso publicó en 1987 la novela *Noticias del Imperio*, sobrepasando las expectativas de su público lector y estableciendo una continuidad con la literatura de *El Boom* latinoamericano. Fernando del Paso Morante, reconocido escritor y diplomático contemporáneo nacido en 1935, ya había comenzado a ganarse el respeto de la crítica literaria y notabilidad en el campo de las letras con su novela *José Trigo* (1966). A este relato, innovadora crónica sobre la huelga ferrocarrilera mexicana de 1959, enmarcado por el universo de la mitología náhuatl se le reprochó su falta de cohesión y su inadecuación con el género novelesco. Sin embargo, estudiosos de la obra del pasiano como Óscar Mata ya señalan tres cualidades en *José Trigo* que también se convertirán en el sello de la escritura del autor: el carácter constructivo de su lenguaje, la combinación de recursos que van de la narrativa tradicional a la posmoderna y la universalidad de sus personajes: reflejos de

« la historia de un pueblo, una nación, una clase social, una mentalidad »⁴⁴³. Otro factor digno de destacarse en *José Trigo* es la inclusión de una historia insertada, una novela que tiene como título *La Cristiada*⁴⁴⁴. Este relato, en el que el autor ya se consagra a la narración de un capítulo de la historia de México, constituye un antecedente de lo que sería su búsqueda de un modelo de novela histórica, un modelo además de original, insertado en una continuidad literaria latinoamericana. En *Palinuro de México* (1977) su siguiente novela, también de gran extensión, el lector puede encontrar, además de la erudición característica de la obra de Del Paso, el despliegue de un universo narrativo expansivo que conjuga el saber científico con el arte y la imaginación. *Palinuro de México*, también considerada por la crítica como novela total o novela política, es también un importante precedente para su novela posterior, pues en ella, además de tratarse un acontecimiento social y cultural como la masacre de Tlatelolco, se reivindica el triunfo de la literatura y de la imaginación. Diez años más tarde, la inclinación a la erudición y a la transmisión del conocimiento que Del Paso manifestó, tanto en sus novelas como en sus diversos artículos y discursos, volvería nuevamente a enfocarse en la historia de México en su tercera novela *Noticias del Imperio* (1987). Como el autor mismo lo expresó, su objetivo en esta obra fue contribuir a paliar la ignorancia de los mexicanos respecto al episodio de la Intervención Francesa: « Una ignorancia que abarca un espacio mucho más vasto del vacío, por así decirlo, y que implica la falta de una conciencia histórica que no puede obtenerse sino mediante la depuración de la versión oficial de la historia »⁴⁴⁵. Cabe también destacar que ya desde 1982, en pleno periodo de efervescencia de la Novela histórica, del Paso invitó, en un artículo publicado en la *Revista de Bellas Artes*, a sus colegas latinoamericanos a asaltar las versiones oficiales de la Historia. Esto, en un periodo en el que los escritores latinoamericanos aun compartían una visión continental y en que esta literatura rendía homenaje a sus grandes paradigmas. *Noticias del Imperio* aparece en un año saludable para la literatura mexicana, que también presencia la aparición de *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes, novela en la que se carnavaliza la conmemoración del descubrimiento de América en 1492, otro tema controversial del sincretismo latinoamericano. Por otra parte, tomando en cuenta la importante intertextualidad y los juegos numerológicos presentes en estas novelas hispanoamericanas de fin de siglo, la novela de Del Paso vio la luz a 120 años de que el emperador Maximiliano se vio privado de ella en el cerro de las Campanas. El hecho de que la redacción de esta novela

⁴⁴³ Óscar MATA, « La pirámide verbal: José Trigo », en *El imperio de las voces, Fernando del Paso ante la crítica*, ERA, México, 1997, p. 58.

⁴⁴⁴ Cabe destacar que coincidentemente tanto Fernando del Paso como André Meyer, abordaron primeramente en su obra el tema de la guerra cristera, así como lo harían posteriormente con la Intervención francesa en México.

⁴⁴⁵ Fernando DEL PASO, « El estudiante y la reina », p. 280.

haya concluido durante una estancia del autor como diplomático en París, también parecería indicar la voluntad de imprimirle a su obra una dimensión conmemorativa. Se puede considerar la novela como un notable homenaje a siglos de relaciones franco-mexicanas, diálogo que - desde el nacimiento de México como país independiente- no ha cesado hasta nuestros días. El título de la obra, *Noticias del imperio*, ya invita a reflexionar acerca de su intencionalidad y de su contenido: transmitir novedades acerca del Segundo Imperio, novedades no sólo referenciales, sino también genéricas, lingüísticas, estilísticas, retóricas, bibliográficas. Cabe también destacar el carácter irónico de este título, pues por otra parte, como lo señaló el autor, por medio de noticias históricas, que pueden parecer arcaicas o anacrónicas para un lector contemporáneo, también está implícito un carácter vigente:

El hallazgo en documentos, libros y correspondencias de descripciones de lo que era mi país y América latina entonces, que podrían aplicarse ahora, más de cien años después, como si el tiempo no hubiera transcurrido, como si la corrupción y la miseria se hubieran quedado congeladas.⁴⁴⁶

De esta manera, como lo vamos a observar a lo largo de la obra, corresponderá a la imaginación literaria, como lo reivindicó su autor «mantener viva la llama de la libre expresión» y en este caso el personaje de la emperatriz Carlota será el conducto o el médium, como lo menciona en el incipit: «Hoy a venido el mensajero a traerme noticias del Imperio».⁴⁴⁷ La intertextualidad, como lo han comentado los estudiosos de la novela, también desempeña un papel fundamental en este conjunto totalizador y enciclopédico, el cual se inspira, entre otras obras, de la novela joyceana,⁴⁴⁸ importante precedente de la post-modernidad y del *Boom* latinoamericano. En cuanto a la estructura de *Noticias del Imperio*, los capítulos impares, todos titulados «Castillo de Bouchout, 1927», alternan con los capítulos pares, cuyos títulos implican una diversidad de géneros literarios. Tal tendencia compiladora ya se encuentra presente en *Palinuro de México*, novela cuyos títulos de capítulos rinden homenaje a obras maestras de la literatura universal. Por lo tanto, en el índice de los capítulos pares de *Noticias del Imperio*, situado al final de la obra, se puede encontrar referencias explícitas o implícitas a géneros literarios o artísticos como la epístola, el coloquio, la confesión o el documento protocolar; a géneros periodísticos, como la crónica o la reseña; al género dramático; a formas de la literatura

⁴⁴⁶ Fernando DEL PASO, «La novela que no olvide», p. 281.

⁴⁴⁷ Fernando DEL PASO, *Noticias del imperio*, Punto de lectura, México, 1987, p. 14.

⁴⁴⁸ Se habla notablemente de la influencia de la novela *Ulysses* (1918) del escritor irlandés James Joyce.

tradicional como el cuadro de costumbres o a géneros populares como la letrilla satírica, el corrido o el pregón.

Este índice contrastivo también pone de relieve, como lo observamos en la narración, una intención historiográfica, organización textual formal y cuidadosamente estructurada que contrasta con los capítulos en los que la imaginación literaria se toma libertades formales y narrativas. También cabe destacar que estos capítulos pares cuentan con subcapítulos de tres apartados, lo cual evidencia una organización triádica que tampoco es fortuita, de acuerdo con la perfección triádica preconizada por los clásicos. Yendo aún más lejos en la observación de este índice, Nathalie Sagnes en su artículo sobre la novela⁴⁴⁹, pone de relieve que estos subcapítulos pares dan la suma de 33, cifra que, cabe destacar, corresponde a la edad de Maximiliano en el momento de su muerte, y por supuesto a la de Cristo. Por lo tanto, haciendo un balance de la totalidad del índice: hallamos 11 capítulos pares, 22 nones y 33 subcapítulos, en un pulcro ejercicio de organización borgiana, en cuyas obras la numerología es de suma importancia. *Noticias del Imperio*, por otro lado, establece una continuidad con la aspiración borgiana a la biblioteca total: « la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira »⁴⁵⁰. Por consiguiente, en este libro-biblioteca que busca sintetizar histórica, historiográfica y líricamente el Segundo Imperio mexicano, todas las licencias formales y de fondo son permitidas. En un transcurrir vertiginoso en el que la poesía y la retórica cohabitan con –parafraseando el lenguaje de Borges– «insensatas cacofonías, fárragos verbales, incoherencias y monstruosidades » de todo tipo, Carlota de Bélgica « la loca de la casa », ya establecida en el trono de la iconografía cultural mexicana como personificación de la literatura –Casandra, vidente, pitonisa y gran guardiana de ojo insomne y lengua divina– asume la voz narrativa proteiforme, omnisapiente y omnipresente que guía el discurrir de los capítulos nones.

En éstos, intitulados todos «Castillo de Bouchout», la Emperatriz, en un discurrir verbal entre el soliloquio y el monólogo interior al estilo del de Molly Bloom⁴⁵¹ hace un recuento de su pasado, presente y futuro, de las falacias, verdades y posibilidades y de todo lo real e

⁴⁴⁹ Ver Nathalie SAGNES, « Noticias del Imperio... De L'Histoire au Roman », en Daniel MEYRAN, *Maximilien et le Mexique*, Presse de l'université de Perpignan, 1992.

⁴⁵⁰ Ver Jorge Luis BORGES, « La biblioteca de Babel », en *Ficciones*, Emecé Argentina, 1941. p. 25.

⁴⁵¹ Personaje de *Ulysses* de Joyce, cuyo monólogo es célebre, tanto por su estructura vanguardista como su bien lograda combinación entre imaginación y memoria.

imaginario que estuvo o no implicado en su drama⁴⁵². En estos capítulos, en los que parece existir un vacío temporal, diversos estilos narrativos se alternan con la mayoría de las funciones del modelo jakobsoniano de la comunicación⁴⁵³, en lo cual reside su complejidad y al mismo tiempo su destreza. Estos capítulos también dialogan, reafirman o reniegan del discurso de los capítulos pares, en los que la ficción histórica intervencionista se alterna con la historiografía y con una serie de diálogos entre diversos personajes históricos y anónimos. Dado lo cual también se puede observar una serie de dualidades que funcionan en varios niveles: tanto el formal como el discursivo y el estructural, dualidades totalizadoras que luchan entre sí pero que al mismo tiempo se complementan y convergen.

Entre las instancias narrativas que se alternan, ocultan y emergen a lo largo de los capítulos pares de *Noticias del Imperio* sale a relucir un narrador que puede considerarse como heterodiegético, que juega con grados de omnisciencia, que se disfraza de cronista, historiador, historiógrafo o literato, según su conveniencia y que se camufla en otros personajes, se toma licencias o adopta posturas diversas cuando lo considera necesario. Ya sea como « supernarrador editor », o « narrador- autor », la voz narrativa de *Noticias del imperio*, versátil y proteiforme parece afirmarnos, al igual que el personaje de Carlota, « Yo soy todas las voces », y en este caso, el narrador puede ser todos los narradores. Por una parte, se halla el narrador-historiador decimonónico erudito y pedagogo, que relata de memoria fechas y acontecimientos en un registro cronológico minucioso.

Entre cañones de sitio, reserva, campaña y montaña, los franceses tenían cincuenta y seis bocas de fuego con una provisión de trescientos disparos cada una. La reserva de cartuchos, de dos millones cuatrocientos mil unidades, aumentaría pronto con la llegada de nuevos convoyes. Puebla, una ciudad entonces de ochenta mil habitantes, contaba con una guarnición de veintiún mil hombres, ciento setenta bocas de fuego, y dieciocho mil armas portátiles⁴⁵⁴.

Un narrador-cronista, que por momentos adopta registros enciclopedistas, en su búsqueda por explicar y precisar detalladamente los elementos de su narración histórica. Pero por otra parte, se encuentra el narrador que no duda en contradecir su papel de historiógrafo serio y erudito para entrar en los dimes, directes y maledicencias de la leyenda popular. Un narrador autorial que implica sus puntos de vista en los sucesos narrados. Narrador que no sólo

⁴⁵² Del Paso experimentó una fascinación por el fenómeno que el mismo nombró como la « ucronía », es decir, la idea de reflexionar lo que hubiera pasado si la historia hubiera sido diferente.

⁴⁵³ Emisor, receptor, mensaje, código, contexto, canal.

⁴⁵⁴ Fernando DEL PASO, *op. cit.*, p. 198.

desea combinar lo literario con lo histórico sino que aprovecha por igual las libertades de la ficción, sin dejar por ello de ceñirse a las obligaciones del historiador: « Por lo demás, y como en todas las batallas, la suerte que unos y otros corrieron –mexicanos y franceses- durante y después del sitio de Puebla de 1863, fue de buena a mala, de pésima a milagrosa ». ⁴⁵⁵

Resumir el argumento de esta novela de más de mil páginas no resulta fácil, debido a la abundancia de sus ejes y temas. Como lo hemos señalado, el soliloquio confesional de Carlota se alterna en algunas partes con retratos – biográficos y ficcionales- de los protagonistas del Imperio: Maximiliano, Juárez, Napoleón, el Duque de Reichthaldt, ⁴⁵⁶ Eugenia de Montijo, o de oficiales como el Mariscal Achille Bazaine o el coronel Charles-Louis Du Pin. Estos se alternan también con reseñas de acontecimientos históricos comprobados o de sencillas anécdotas de sucesos que pudieron o no haber tenido lugar.

Por un lado, se refieren episodios como los reseñados en « Del baile de anoche en las Tullerías », antecedente del Segundo Imperio en el que Napoleón III, haciendo un elogio del colonialismo europeo decimonónico, negocia con Richard Metternich la Intervención en México. La descripción del contexto de la acción, como lo observamos, también es un ejemplo de la multiplicidad de recursos utilizados por el autor, aquí en un registro carnavalesco:

Nevaba en París. Nevaba en el Puente d’Alma. Nevaba en la Rue Rivoli por donde pasaba Cleopatra, recién bañada en champaña y leche de burra ». « El Senado romano presenta sus respetos a la Republica de Venecia », dijo el senador romano de albeante toga blanca al noble veneciano de casaca con mangas doradas que casi llegaban al suelo[...] ⁴⁵⁷

En París, en una noche de baile en el palacio de Napoleón III, éste, disfrazado de noble veneciano, conversa con el Príncipe Richard Metternich –embajador de Austria- disfrazado de senador romano. El tema de la conversación, entre otras intrigas políticas y palaciegas, es la posibilidad de enviar a un noble germánico a gobernar México, en lo cual la persuasión del emperador francés, célebre por sus artimañas de Estado, jugará un rol preponderante. El autor, una vez más, se sirve del disfraz -metonimia para Bakhtine de la máscara, la alternancia y el ludismo de inspiración carnavalesca-, para crear un juego de confusiones, malentendidos y

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁵⁶ El duque de Reichthaldt o Napoleón II fue el hijo de Napoleón I y de María Luisa de Austria. Versiones apócrifas, reivindicadas por Del Paso, afirman que Maximiliano fue el hijo del adulterio entre el duque y la reina de Austria.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 64. Esta descripción realizada desde un punto de vista que parece emular la técnica cinematográfica del close up ya la encontramos en un pasaje de *Clemencia* en el cual el narrador realiza una descripción de la ciudad de Guadalajara « de lejos » y « de cerca ».

sobrentendidos. Por otra parte, este capítulo recurre a una escenificación metaficcional, recurso mediante el cual también se pone de relieve el proceso de construcción de la novela.

Como podemos observarlo, el desarrollo de los capítulos pares está organizado mediante una cronología temporal, con lo cual el lector puede, sin dificultad, dar seguimiento a los sucesos de la Intervención. La ceremonia en la que Maximiliano acepta el trono de México frente a la legación mexicana, conformada por notables figuras conservadoras que suscitaron el Imperio, también se encuentra pormenorizada en otro capítulo. También figuran en la novela elementos épicos como las narraciones de las batallas célebres de la intervención, en especial la batalla de Puebla, primer encuentro armado entre el ejército francés y mexicano, y cuya victoria México conmemora hasta nuestros días. En el capítulo VIII. 2, un espía liberal mexicano hace el relato de la célebre batalla de Camarón –« Camerone »- suceso armado caracterizado por haber cobrado dimensiones míticas en el imaginario militar francés y al cual también se han consagrado diversos estudios o memorias e incluso una canción. La Batalla de Querétaro, último choque histórico entre liberales e imperialistas, que marcaría el fin del Imperio y la captura de Maximiliano, también se encuentra pormenorizada en la novela, que como observamos, se preocupa por dar a conocer al lector los momentos preponderantes de la historia de la Intervención francesa.

Por otra parte, se refiere la historia oral de la Intervención, el anedoctario o « los chismes », sucesos entresacados del decir popular, la maledicencia o la picardía y cuya veracidad no puede ser comprobable. En esta contracara de la Historia, la escrita con H mayúscula, el autor busca poner sobre la balanza otros acontecimientos de existencia probable, los cuales constiuyen la contraparte del registro heroico nacional. El siguiente párrafo es un ejemplo del carácter humorístico y festivo con el que el narrador trata esta serie de habladurías, el cual permea a todo lo largo del relato:

Es verdad que muchos salieron corriendo como gallinas al grito de « ya vienen los franceses » para vergüenza de ellos y de los que no lo hicieron, como gallinas, sí, pero no quitándose las plumas y sí arrojando al aire los Kepís, pantalones, portafusiles, camisas y chaquetas, portacaramanolas, botas, en el camino se desvistieron mientras huían, corrían, desaparecían[...]⁴⁵⁸

Este anedoctario de la Intervención francesa es protagonizado por personajes comunes o estereotípicos, los cuales también pueden condensar diversas personas de existencia real o

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p.193.

alegorizan tópicos que el autor desea tratar en el relato. «La ciudad y los pregones», subcapítulo que pone de manifiesto la contraposición entre el campo y la ciudad, pone en perspectiva diversos clichés exotistas sobre Francia y los franceses: la dificultad de la lengua, la burocracia, el mal olor, la avaricia. En este episodio, mediante el cual un marchante indígena describe amorosamente a su perro su modo de vida durante la intervención,⁴⁵⁹ el lector también puede descubrir el entorno urbano de la capital de México en la época y conocer una serie de dulces y fritangas mexicanas. Estrofas de letrillas famosas como *Los cangrejos* escanden y aderezan la narración.

Cangrejos a compás/marchemos para atrás/
¡Ziz, ziz y zaz! Marchemos para atrás
«¿Oyes? ¿Oyes la canción? En mi pueblo no canta nadie. Aquí sí».
Aquí, a Don Foré, le hicimos unos versitos que dicen:
Con las barbas de Foré
Voy a hacer un vaquerillo
pa' ponérselo al caballo
del valiente Don Porfirio
¿Quién será, eh, ese Don Porfirio de la canción?⁴⁶⁰

Cabe destacar el importante papel que juega en este subcapítulo la oralidad y la tradición oral mexicana, que se manifiesta en la novela, tanto en la inclusión de pregones,⁴⁶¹ así como de letrillas satíricas, ya hechas famosas por el ingenio liberal de la época y que también forman parte de la novela de Juan Mateos *El Cerro de las Campanas*. En estas composiciones de herencia española y compuesta en octosílabos, también podemos encontrar un antecedente de los que serían los famosos corridos, composiciones que en México han trascendido hasta nuestros días. El tema de la letrilla citada, en cuanto a su contenido, también nos remite al que posteriormente se conocería como el famoso corrido revolucionario de *La Cucaracha*. Con estos ejemplos encontramos una suerte de homenaje a la tradición popular mexicana, como contraparte festiva de las manifestaciones cultas del imaginario mexicano, también parte del patrimonio oral y escrito.

⁴⁵⁹ Estilo lírico que nos remite al relato *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, en el cual el protagonista se dirige amorosamente a su asno.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 250.

⁴⁶¹ El pregón, costumbre asimilada por la tradición mexicana es el acto de enunciar en voz alta asuntos de interés general, lo cual proviene del siglo XIX. Los comerciantes lo retoman para promocionar su mercancía a los pasantes, como el caso del personaje de la novela: « ¡Alpiste para los pájaros! ¡Compren tinta! »

« Yo soy un hombre de letras » relato narrado de manera testimonial por un narrador en primera persona, puede ser considerado como una parodia del periodista e intelectual liberal de la época.⁴⁶² En este subcapítulo, como lo confirma Fernando del Paso en un discurso posterior que responde al mismo título « Yo soy un hombre de letras », se hace referencia, no sólo a las implicaciones poéticas y literarias de las palabras y de la construcción del lenguaje, sino también a sus implicaciones ideológicas y discursivas. Esto podemos observarlo en la referencia que, con forma de discurso indirecto, hace el narrador homodiegético de este relato, a las palabras de su padre:

Con esas veintiocho letras se fundan y se destruyen imperios y famas, con ellas se escriben cartas de amor perfumadas con pachulí y se redactan, con sangre ajena, condenas a muerte [...] Con estas letras se hacen los periódicos y las leyes, con ellas se hicieron la Revolución francesa y nuestra Constitución [...] Con ellas [...] tú podrás ayudar hijo, a escribir la Historia de nuestra Patria, así, con mayúsculas, y escribirás tu propias historia, para bien o para mal, para tu honor o tu vergüenza[...]⁴⁶³

En el discurso exaltado de este personaje comprometido con su causa, cabe destacar el homenaje implícito a la memoria liberal, tanto la del grupo que como fuerza colectiva venció al enemigo en el campo de batalla, como la de los hombres de letras que hicieron de la escritura y de la literatura el medio para transmitir ideas e ideales. La referencia a las letras y la utilización de la imprenta, metonimia tanto de la ilustración como de la guerra, también puede ser tomada como representación de la trascendencia del espíritu humanista en la historia. Al celebrar la invención de Johannes Guttemberg,⁴⁶⁴ el impresor liberal también hace el elogio del libro como vehículo de accesibilidad de la memoria y de la tinta indeleble con la que han sido escritos la Historia y el pensamiento universal. Asimismo, en la referencia del personaje a la novela del escritor liberal Manuel Payno *El fistol del Diablo* (1859), podemos vislumbrar cómo *Noticias del Imperio* recoge la herencia de la novela decimonónica, con su visión muralista de la vida mexicana, cotidianeidad en la que cohabitan ricos y pobres, intelectuales e ignorantes. El narrador también aprovecha su discurso para subrayar las fabulaciones e inequidades de las que ha sido acusada la imaginación liberal, haciendo así mismo la defensa del bando en el que

⁴⁶² Las referencias acerca de este personaje nos remiten de manera connotativa al ilustre escritor, editor y soldado liberal Ireneo Paz.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 512.

⁴⁶⁴ Esta alusión al invento de Johannes Guttemberg constituye también una alegoría del humanismo. Carlos Fuentes también rinde homenaje al inventor de la imprenta con su personaje Johannes Agrippa, protagonista de *Terra Nostra*, quien junto con Agrippa d'Aubigné es símbolo humanista en la novela.

milita. El final, en que este personaje confiesa haber asesinado a un imperialista con su caja de letras, también funciona como una alusión jocosa a los peligros que encierran las letras.

Como puede observarse a lo largo de la novela, la ironía, la sátira, la parodia, y el travestismo son recursos de la visión carnavalesca que se encuentran representados en diversos subcapítulos como en « Seducciones (I) » y « Seducciones (II) ». En el primer subcapítulo « Seducciones : (I) ¿Ni con mil avemarías? » una espía liberal revela a un cura vasco de ideología conservadora sus intercambios sexuales con los franceses con el objeto de obtener información estratégica, en una confesión chusca y pletórica de confusiones y de malentendidos que recuerda al lector los momentos más álgidos de *La Feria* de Juan José Arreola. En esta representación paródica del culto religioso, podemos encontrar el sentido festivo y libertario del carnaval, que para Bakhtine promueve una visión igualitaria, la abolición de toda jerarquía física o moral y la crítica a los mecanismos del régimen. Esto se pone sobre todo de manifiesto en el final, en el cual el religioso, excitado por el relato de la feligresa, también cede con ella a la tentación de la carne.⁴⁶⁵ Este subcapítulo es un pretexto para abordar diversos tópicos que tienen su origen en la literatura europea exotista decimonónica, como ya lo hemos observado en este estudio. La visión de la incomprensión y el extrañamiento de la lengua del otro, del extranjero, también será puesta en perspectiva en *Noticias del Imperio*, ya que en los indigenismos denigrados por el cura de origen vasco, sale a relucir también la complejidad que para un mexicano puede tener el vasco, lengua local española:

Me refiero a todos esos nombres tan difíciles que ustedes tienen como Tangancícuaro, Copándaro, Terímbaro, Pajacuarán, Parangaricutiri Parangaricutiri [...] Mícuaro, sí, Señor Obispo, Mícuaro, sí hija, le dije, y pues te decía, gracias a que soy vasco, a que nací en Guipúzcoa y a que me apellido Belausteguigoitia, Belaustequiqué, me preguntó, Goitia, le completé [...]⁴⁶⁶.

Por otra parte, la visión de este personaje religioso conservador es reflejo de una visión conservadora decimonónica, según la cual tanto la mujer como los liberales o los « chinacos » son juzgados como pecadores irredimibles. La feligresa liberal por su lado, espía juarista, hace una defensa de su partido y una justificación de sus actos, como lucha contra la invasión extranjera. En la situación de este personaje femenino, podemos también encontrar una parodia de novelas decimonónicas como *El Cerro de las Campanas* o *Doña Flor*, en las cuales una

⁴⁶⁵ Este relato también nos remite *El Decamerón* (1349), libro de carácter humanista en el que se insertan diversos relatos, notablemente protagonizados por religiosos.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 597.

joven mexicana es obligada a tomar a un francés por marido⁴⁶⁷. En la descripción del novio liberal del personaje también podemos encontrar un intertexto del vaquero tipificado de la novela decimonónica: « Si lo viera usted, Padre, en su caballo retinto con su sombrero alemán de toquilla de plata, su calzonera negra con botonadura de conchanácar, sus botas de cuero de venado[...] »⁴⁶⁸ La enumeración exotista de los clichés que caracterizan a las prácticas sexuales de los franceses, tales como « la lluvia amarilla », la sodomía o la utilización de la sidra, es pretexto para hacer un despliegue de lo que Mikhaïl Bakhtine consideró como aspectos del « grotesque romantique » de la ironía carnavalesca.⁴⁶⁹ En este subcapítulo, en contraste con otros, como « Seducciones II », el erotismo y la sexualidad tendrán una función grotesca negativa, aunada a la carga negativa que adquieren al ser narrados bajo el punto de vista de un sacerdote. Sin embargo, como observamos en el siguiente subcapítulo de « Seducciones » y en las fantasías sexuales de Carlota en los capítulos impares, el lenguaje del sexo y del erotismo encierra sobre todo un carácter lúdico, creativo y liberador. De esta manera, podemos afirmar que en *Noticias del Imperio* dos visiones del cuerpo, del erotismo y de la sexualidad se confrontan, de acuerdo a los postulados bakhtinianos. Por una parte, de acuerdo con la visión realista-materialista preconizada por la literatura decimonónica, se despliega la visión moralizante de lo corporal y lo sexual como pornográfico e inconfesable y, por la otra, como lo desarrollaremos más adelante, se despliega una visión renovadora, regenerativa y poética.

En « Seducciones: (II) Espérate, Esperanza... » se narra la posibilidad de que el juez que condenó a Maximiliano al paredón⁴⁷⁰ haya redactado tan importante decreto bajo la seducción y los juegos eróticos de su amante Esperanza. Primeramente, cabe destacar en este juego de palabras, « Espérate, Esperanza » la relación de carácter connotativo que puede existir entre el nombre de la amante del juez con la esperanza de Maximiliano de no ser condenado al paredón, disyuntiva del relato. Por otra parte, en este diálogo de carácter retórico entre el juez y su amante, podemos encontrar dos registros del lenguaje: el lenguaje legislativo, con su vocabulario alusivo a las leyes impregnada de latinismos -« de facto », « ad terrorem »- y el registro erótico, que encontramos en el paralelismo que se establece entre el lenguaje y el acto

⁴⁶⁷ Del Paso, como Juan Mateos, también trata en su novela el tema del matrimonio forzado y por conveniencia entre mexicanas y franceses, lo cual se manifiesta en letrillas liberales satíricas como *El güerito*, incluidas en las obras de ambos autores.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 605.

⁴⁶⁹ También cabe destacar, como lo menciona el investigador Claude Fell en su estudio sobre la sexualidad en *Palinuro de México*, que en *Noticias del Imperio*, como en esta novela, también se juega con los tópicos de la literatura pornográfica. Ver Claude FELL, « Sexo y lenguaje en *Palinuro de México*, de Fernando del Paso », en *El imperio de las voces, Fernando del Paso ante la crítica*, ERA, México, 1997.

⁴⁷⁰ Este personaje alude, aunque no lo menciona -recurso que utiliza Del Paso con frecuencia- al coronel Platón Sanchez, presidente del consejo de Guerra en contra de Maximiliano.

sexual entre los protagonistas de la narración. Como lo establece el investigador Claude Fell en su artículo relativo al sexo y el lenguaje en la novela *Palinuro de México*, en esta novela, así como lo encontramos en *Noticias del Imperio*, mediante la narración del acto sexual se instaura un nuevo código lingüístico. De esta manera, mediante el juego erótico que se establece entre un juez al principio reticente y las tácticas seductoras de su amante, asistimos en esta especie de acto de « burlesque » carnavalesco, a un discurso de la fragmentación de los cuerpos, que es así mismo fragmentación del lenguaje. « Sí, mujer, sí, ya sabes que siempre me han gustado tus manos. Y esos vellos largos que tienes en los brazos. Y me gustan tus pechos. Y toda tú me gustas. Pero ahora, o te acaricio o escribo ». ⁴⁷¹ En esta sinécdoque del cuerpo femenino, como también podemos encontrarlo en otros pasajes de la novela, los cuerpos así como el lenguaje se muestran fragmentados. Este recurso nos remite a una visión que se opone a la perfección clásica del cuerpo, -y por ende del lenguaje-, como un conjunto acabado y a la exaltación de la vida independiente de las partes del cuerpo, como recurso de la imaginación promovido por la poética del carnaval. Este acto de escritura como acto de erotismo también evidencia la versatilidad y la plasticidad del lenguaje, tal y como se observa al final de este subcapítulo, en el que las interjecciones proferidas durante el orgasmo del juez formarán, de manera jocosa el nombre de uno de los condenados al paredón:

Espérate, por el amor de Dios. Coahuila, Miramón, Mejía, Esperanza, Dios mío, Márquez, Esperanza, por favor, Tamaulipas, Nuevo León, por favor, ya no puedo más, Coahuila, Mejía, Miramón, Miramón, ¡Miramón! ¡Miramón! ¡Mira...mmmm...ooohhh...!⁴⁷²

Los momentos en los que el esposo de Concepción Sedano, la amante de Maximiliano en Cuernavaca, relata los pormenores del idilio del emperador, también muestran la curiosidad histórica del literato por inquirir y profundizar en los pormenores de la vida sexual del personaje referencial, en un gesto irreverente y desjerarquizador. Como podemos observarlo, en *Noticias del Imperio*, el carácter confesional de la narración del adulterio de Maximiliano, más que buscar condenar la liberalidad del Emperador, puede ser visto por el lector como un testimonio conmovedor sobre un hombre enamorado, deslindándose así de cualquier propósito moralizador o condenatorio.

Los sucesos referidos en *Noticias del Imperio* son, como ya se ha mencionado, el resultado de combinaciones entre diversos grados de ficcionalización y hechos históricamente

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 827.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 837.

comprobados, registrados documentalmente. Aprovechando la ya sabida premisa histórica mediante la cual Talía acude en auxilio de Clío ante la imposibilidad de conocer todo acontecimiento, Del Paso no duda en rellenar con gran acopio de recursos los resquicios del relato histórico, imaginando episodios de la vida del personaje histórico referencial que al lector le sería imposible obtener sin su mediación: De esta manera, gran parte de la cotidianeidad de los emperadores y otros protagonistas del imperio es relatada sin economía de detalles, resultado de una minuciosa amalgama entre el documento y la imaginación literaria. Así, en el subcapítulo « El compadre traidor y la princesa arrodillada » el narrador-autor, tomando una actitud de historiador, investiga y conjetura sobre la leyenda de la traición del coronel López, el oficial que supuestamente vendió a Maximiliano a los liberales. En este proceso, como puede observarse, no deja de cotejar la bibliografía seria de autores de diversas nacionalidades, a los cuales separa entre « antiguos y contemporáneos », dando con ello seriedad y rigor a sus pesquisas.

También destacan los subcapítulos cuya estructura cobra una forma dialógica, es decir, en los cuales diversos personajes históricos dialogan o se confrontan. En « Juárez y Mostachú », entre historia y leyenda se construyen, comparativamente o mediante la técnica del contrapunto, las semblanzas de Benito Juárez y de Napoleón III. Al utilizar el sobrenombre de Napoleón III « Mostachú » se reafirma un registro satírico, que remite a la sátira decimonónica contra el Emperador francés. En la semblanza de Benito Juárez, por su parte, podemos encontrar un discurso que toma aires de leyenda, en cuanto a la mitificación que hace de la figura del indígena Oaxaqueño, promovida notablemente por autores decimonónicos como Justo Sierra⁴⁷³:

En el año de gracia de 1861, México estaba gobernado por un indio cetrino, Benito Juárez, huérfano de padre y madre desde que tenía tres años de edad, y que a los once era sólo un pastor de ovejas que trepaba a los árboles de la Laguna Encantada para tocar una flauta de carrizo y hablar con las bestias y con los pájaros en el único idioma que entonces conocía: el zapoteca.⁴⁷⁴

En el subcapítulo « De la correspondencia-incompleta- entre dos hermanos » se desarrolla una conversación epistolar y un intercambio de « noticias » entre un oficial intervencionista francés afectado en México, Jean-Pierre, y su hermano Adolphe, un erudito e historiador quien reside en Francia. En estos personajes se encuentran representadas dos posturas: las de los soldados que en su época sostuvieron una visión negativa y exotista del país

⁴⁷³ Notablemente en su obra *Juárez, su obra y su tiempo* (1905).

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 37.

al que se enfrentaron y la de los eruditos que defendieron la legitimidad de un país injustamente atacado, como Víctor Hugo, Edgard Quinet o Adolphe Thiers. Mientras que Adolphe, como Thiers lo hizo en su momento, hace la defensa de la soberanía mexicana, pintando, por su parte el cuadro desolador de Francia bajo el Imperio, Jean Pierre, por su parte, insiste en defender la imposibilidad de civilizar un país corrompido desde sus raíces, poniendo de relieve los clichés exotistas que ya encontramos en los novelistas franceses decimonónicos estudiados en la primera parte. Otro ejemplo es el contrapunto entre los subcapítulos « Así es Señor presidente »⁴⁷⁵ y « Camino del paraíso y del olvido ». El primero relata una conversación entre Benito Juárez y su secretario, en la que ambos intercambian información sobresaliente y otros detalles sobre la situación política de Europa y Estados Unidos, entre otra información biográfica conocida y confidencial sobre algunos personajes europeos representativos, sobre todo los emperadores. En cuanto al segundo, refiere el intercambio entre Maximiliano y su secretario José Luis Blasio, en el cual un Maximiliano demasiado preocupado por la pompa y el aparato obliga a éste a tomar nota minuciosa de cada uno de los pormenores de su vasta agenda protocolaria.

Como puede constatarse en el gran número de estudios consagrados a *Noticias del Imperio*, intentar clasificar esta novela en un género o en un concepto teórico o crítico es un ejercicio complicado y no siempre exitoso. Se han formulado clasificaciones como « novela total », « novela histórica » « novela mural » « Nueva novela histórica » y otros términos congruentes y pertinentes como el de « Metaficción historiográfica », aludiendo al concepto de Linda Hutcheon o « Novela de parodia histórica », según el concepto de Suzanne Iglér. Si bien, esta terminología clasificatoria puede dar al lector una idea de la temática, del contenido y de las aspiraciones de esta obra, por otro lado, finalmente caemos en la cuenta de sus limitaciones y de la imposibilidad de restringirla y encasillarla. Aun proponiendo conceptualizar *Noticias del imperio* como metaficción de síntesis y revisionismo histórico-literario, por ejemplo, la novela de alguna manera, escapará de nuevo a los alcances críticos. Como lo señaló Fernando Del Paso en su discurso de ingreso a El Colegio Nacional « Yo soy un hombre de letras », una de las numerosas inspiraciones de su escritura es una premisa de Raymond Queneau, según la cual « las formas de contar una misma historia son innumerables, quizás infinitas »⁴⁷⁶. *Noticias del Imperio*, tal y como lo emprendió la nueva novela histórica latinoamericana, al jugar con estas posibilidades ilimitadas de reescribir tanto la literatura como la historia, refrenda la

⁴⁷⁵ Este título también puede ser considerado como una alusión irónica a la novela *El Señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, contextualizada durante el gobierno de un dictador.

⁴⁷⁶ Fernando DEL PASO, « Yo soy un hombre de letras », p. 295.

libertad y la continuidad del quehacer literario, actividad inagotable de la imaginación humana. Sin embargo, en nombre de esta libertad, y dadas las múltiples posibilidades de llevar a cabo la escritura, también debe ser permitida al escritor la elección de inscribirse o no en el canon literario. De esta manera, tal y como lo asevera en su artículo « La novela que no olvide », el autor hace explícito su deseo de transmitir su obra en un « libro » al que no se considere ni historia novelada ni novela histórica, aunque pueda encerrar en sí ambos géneros.

Me decidí a escribir un libro- esa es al menos la intención, el resultado puede ser muy diferente- que pudiera integrarse en lo que yo desearía que fuera un nuevo modelo de la novelística latinoamericana, modelo que de hecho ya se ha iniciado: la de los libros que no olvidan⁴⁷⁷.

Con esto, el autor también expresó su rechazo al clasificacionismo literario, limitándose a definir su obra como « libros », simple y esencialmente. Esta rebeldía de la novela ante la clasificación crítica, hace eco a una frase de la Carlota de *Noticias del Imperio*: « soy yo la que cada día invento de nuevo el mundo », confirmando así el triunfo del escritor sobre la realidad referencial, el lenguaje convencional y la tradición literaria.

3.1.2. Carlota, la locura y el sueño como manifestaciones de la imaginación emancipada

El inicio del monólogo de Carlota, eje de los capítulos impares de la novela, ya nos señala algunos de sus recursos, así como su carácter confesional, por medio del cual, elementos genéricos pertenecientes a la confesión, las memorias, el diario íntimo y la epístola fluyen en un torrente discursivo aglutinante o de barroquismo lingüístico:

Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América. Yo soy Maria Carlota Amelia, prima de la Reina de Inglaterra, Gran Maestre de la Cruz de San

⁴⁷⁷ Fernando DEL PASO, « La novela que no olvide » p. 281.

Carlos[...] Yo soy María Carlota Amelia Victoria, hija de Leopoldo Príncipe de Sajonia- Coburgo[...] Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina, hija de Luisa María de Orleáns[...] Yo soy Maria Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina, sobrina del Príncipe Joinville[...]⁴⁷⁸.

Este aglutinamiento lingüístico y multireferencial, preeminente en los monólogos delirantes y grandilocuentes de la emperatriz, puede ser observado y analizado desde varios registros, como parte de un rompecabezas estructural, mediante el cual, gracias a la destreza de su autor, cada pieza encaja en un engranaje del que forma parte activa. Este alegato, a su vez, tiene por objeto introducir al lector en la intimidad de la Emperatriz, de un modo que remite a un contexto genérico picaresco, en el cual un Lazarillo o un Buscón, entre soberbia, humildad y humillación, confiesa las acciones y los crímenes más recónditos y vergonzosos de su vida:

Yo, señora, soy de Segovia; mi padre se llamó Clemente Pablo, natural del mismo pueblo (Dios le tenga en el cielo). Fue, tal como todos dicen, de oficio barbero, aunque eran tan altos sus pensamientos que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas. Dicen que era de muy buena cepa y, según él bebía, es cosa para creer. Estuvo casado con Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal.⁴⁷⁹

En el caso de Carlota, puede decirse que la confesión parece dirigida a varios jueces – narratarios –: Maximiliano, el lector o la Historia misma. Por otra parte, no puede perderse de vista que la Carlota de *Noticias del Imperio*, totalidad de las anteriores Carlotas literarias, parte a su vez de un discurso ostensiblemente demencial, que sirve como pretexto para transitar por los rumbos de la crítica social, la sátira y la desconstrucción histórica y literaria. El motivo de la demencia tampoco es nuevo en *Del Paso*, puesto que en *Palinuro de México* puede establecerse un paralelismo entre Carlota y el personaje de la tía Luisa, quien al perder la razón, detiene el tiempo de su vida en el día del asesinato de su prometido⁴⁸⁰. Para la desdichada Carlota, a su vez, el tiempo se encuentra detenido a las siete de la mañana, hora de la ejecución de Maximiliano⁴⁸¹. En el personaje de Carlota, ambiguo y contradictorio, como la Historia, la literatura y el lenguaje mismo, encontramos, por otro lado, la alternancia de dos estructuras

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁷⁹ Ver Francisco DE QUEVEDO, *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, Corme, España, 1626, p. 4.

⁴⁸⁰ El abuelo de *Palinuro* llamaba a la tía Luisa con el sobrenombre de Carlota, alusión directa al paralelismo de su situación con el de la infortunada emperatriz.

⁴⁸¹ Se puede comparar este recurso con el recurso narrativo del presente perpetuo utilizado en *La región más transparente* de Fuentes. También la crítica del pasiano establece un paralelismo entre Ixca Cienfuegos, personaje que representa la memoria viva, y Carlota.

discursivas. La primera discurre entre las patologías clínicas de la enfermedad y se manifiesta en regresiones, reiteraciones y las manifestaciones de una diversidad de patologías, fobias, fijaciones u obsesiones. De acuerdo con las tesis lacanianas, el lenguaje sicótico no es capaz de simbolizar sus experiencias de manera ordenada, conforme a ciertos parámetros socialmente aprendidos, de ahí el « efecto enajenante » y desestabilizador que las expresiones, giros lingüísticos y el atropellamiento con el que se expresa la emperatriz pueden crear en ciertos momentos en el lector. Por otra parte, este discurso de la enfermedad y el delirio, al estar liberado de reservas y ataduras también será el discurso de la imaginación, la cual también tendrá su liberación por medio de los sueños.

Así lo considera, metaliterariamente la propia Carlota:

Si es mi condena, también es mi privilegio, el privilegio de los sueños y el de los locos, inventar, si quiero, un inmenso castillo de palabras, palabras tan ligeras como el aire en el que flotan: como papel de azúcar, como naipes, como alas, y con mi aliento derribarlo[...]»⁴⁸²

Como lo observa Gaston Bachelard, filósofo de la fenomenología poética, en su obra relativa a las propiedades poéticas del agua y de los sueños⁴⁸³, la esencia de la imaginación no radica en su definición común: « La faculté de former des images à partir de la réalité ». ⁴⁸⁴ Para el filósofo, al contrario, la imaginación está sobre todo ligada a lo sobrehumano, es decir, a la capacidad del ser de sobrepasar la realidad mediante el pensamiento. Es precisamente por medio del lenguaje producido por medio de la locura, las fantasías y los sueños de la emperatriz, como lo observamos en los capítulos impares de *Noticias del Imperio*, que el discurso podrá liberarse de las cadenas de la realidad y del realismo para reinventarse y reformularse. Puesto que como el mismo autor lo anotaría posteriormente, a través de la imaginación delirante del personaje de Carlota descubrió que podría ser posible trascender el statu quo: « Me propuse, o mejor dicho descubrí un día, que la locura de la emperatriz Carlota estaba destinada a representar la imaginación –la imaginación, “la loca de la casa”– y su lucha por conquistar una realidad que se nos escapa todos los días ». ⁴⁸⁵

Con ello, la emperatriz, fuera de todo límite y toda regla, juega con los personajes de la historia de su vida y de la Historia misma, como con las piezas de un rompecabezas, para así «

⁴⁸² *Ibid.*, p. 179

⁴⁸³ Ver Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁸⁵ Fernando DEL PASO, « La novela que no olvide », p. 280.

formarlos de nuevo[...] y hacer héroes a los villanos, traidores a los héroes, vencidos a los victoriosos, triunfadores a los que fueron humillados con la derrota ».⁴⁸⁶ La Carlota de Del Paso, como la de Usigli, no tiene a la terapia de un alienista como punto de partida. En esta Carlota las manifestaciones del subconsciente –gracias a la técnica narrativa del monólogo interior- son las que desencadenan su viaje introspectivo. En esta especie de recorrido por la mente enajenada de Carlota, como lo podemos observar, hay una parte consagrada a los sueños, en la que la Emperatriz manifiesta sus experiencias oníricas en imágenes de gran riqueza simbólica. Por lo tanto, por momentos, los sueños y pesadillas de la emperatriz son pretexto para conducir al lector a lo que el psicoanálisis llama « lugares sintomáticos del sueño ». De esta manera, por medio de deformaciones, ambigüedades, ausencias y supresiones, mecanismos activos del sueño, Carlota puede transportarse a una serie de heterotopías en la que confluyen los lugares queridos de su juventud, « locus amoenus », con otros lugares míticos e imaginarios.

Los sueños, para Sigmund Freud, son un mecanismo esencial de la mente humana, la cual mediante estas manifestaciones puede experimentar « une ascension à un niveau supérieur ».⁴⁸⁷ Es además de esta forma que el espíritu se libera de su naturaleza exterior y de las imposiciones de la vida cotidiana. Por ello, como puede observarse en *Noticias del Imperio* las imágenes y el simbolismo de los sueños son un pretexto para hacer alusión al pasado, al presente e incluso el futuro, capacidad premonitoria del sueño. Así se desarrolla uno de los sueños de la emperatriz, contextualizado en su juventud en el castillo de Laenken, en Bruselas:

Bajaba yo, huía con la carta de papá en la mano, y de pronto me di cuenta que esa no era ni la escalera del castillo, ni la de Laeken; que esos peldaños de piedra por los que se arrastraba una yedra gris y azulosa, vieja y crispada, eran los peldaños de la escalera de caracol de la torre redonda de Chichen-Itza. Después me encontré en el centro de un laberinto y te llamé a gritos, pero sólo me respondió el eco que repitió tu nombre hasta el infinito, y supe que sólo encontraría la salida si seguía ese hilo rojo, ese hilo de sangre fresca que no fue el que manchó el caballito de madera de mi prima Minette, sino ese otro hilo de sangre caliente que me salió la noche en que cruzamos el Trópico de Cáncer a bordo del yate Fantaisie.⁴⁸⁸

Este sueño de Carlota que se convierte en pesadilla, como puede leerse unas páginas más adelante, además de prestarse a diversas interpretaciones, poéticas, semiológicas y psicológicas, implica la presencia y la convergencia de una diversidad de intertextos. Por

⁴⁸⁶ Fernando DEL PASO, *Noticias del Imperio*, p. 562.

⁴⁸⁷ Sigmund FREUD, *Sur le rêve*, Folio plus, Paris, 1901, p. 8.

⁴⁸⁸ DEL PASO, *op. cit.*, p. 553.

ejemplo, en la yedra perenne y enmohecida, imagen persistente en algunos relatos de Carlos Fuentes, podemos encontrar simbolizada la persistencia de la memoria histórica sobre el tiempo y el espacio. La trayectoria onírica de la emperatriz, desde el castillo de Laeken hacia la torre de Chichen Itza, además de simbolizar el recorrido físico de los emperadores de Europa a México y el viaje posterior de Carlota a Yucatán –antes de su regreso desesperado a Europa– puede también funcionar como representación del sincretismo cultural mexicano. Esto, a través de la conciencia y de la asimilación de un pasado prehispánico, del cual la pirámide es un ícono histórico mítico y literario.⁴⁸⁹ Esta Carlota onírica, cual Teseo en su laberinto –también forma de alusión a la locura– encuentra en su ruta un hilo, pero en este caso un hilo sangriento, un sendero de muerte.⁴⁹⁰

Y seguí bajando la escalera, siempre con la carta de papá en la mano, y me di cuenta que había pasado de la escalera de la torre redonda a la escalera del Castillo de Chichen-Itza y que esa escultura de piedra de un hombre recostado que sostenía una vasija en el vientre era el Chaac-mool, y que ese animal de grandes colmillos con el cuerpo incrustados de trozos de jade era el jaguar rojo, seguí bajando la escalera y cuando llegué al final ya sabía que ese inmenso círculo de aguas azules no era el Lago de Chapultepec sino el cenote sagrado[...]⁴⁹¹

En consecuencia, en el sueño de Carlota, el lector puede presenciar una parábola del pasado y del porvenir de México, marcada por del sacrificio y la muerte, como síntesis del encuentro del mundo indígena con el hispánico. En el descenso onírico de esta especie de Carlota-Orfeo, el autor acude al simbolismo acuático del cenote, como convergencia de la metamorfosis. El cenote, como lugar de transición histórica es representación de un simbolismo profundo, puesto que, según la teoría elemental de Gaston Bachelard, la historia del agua es la historia humana de un agua que muere. Así lo señala el filósofo francés: « La rêverie commence parfois devant l'eau limpide, toute entière en reflets immenses, bruissante d'une musique cristalline. Elle finit au sein d'une eau triste et sombre, au sein d'une eau qui transmet d'étranges et de funèbres murmures ».⁴⁹² Así como Rodolfo Usigli hizo de su Carlota una entidad ígnea, y del fuego, el elemento conductor de su vida, del Paso opta a su vez por hacer de Carlota una entidad de agua. Con ello, en un ejercicio poético de paralelismos, la vida de la

⁴⁸⁹ Usigli ya utiliza el motivo de la pirámide para hacer alusión al sincretismo, producto del mestizaje.

⁴⁹⁰ El motivo del hilo de sangre también se puede encontrar de manera recurrente en las novelas de Gabriel García Márquez. Es evidente la afición de Del Paso a utilizar temas, figuras e íconos de la novela del *Boom* y de diversa literatura célebre.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 554. Descenso que también remite a la imagen del personaje de « El Señor » descendiendo la torre del Escorial en *Terra Nostra*.

⁴⁹² Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 66.

emperatriz se asemeja a los múltiples estados y manifestaciones de este elemento. Así lo manifiesta la emperatriz en otra parte de su monólogo: « Yo hice del agua mi signo. Yo que pude ver al mundo en una sola gota de agua que contenía a todas las aguas del mundo »⁴⁹³. De esta manera, la trayectoria vital de la emperatriz también se puede representar bajo la perspectiva de una poética de los elementos. Recordemos que según Bachelard la materia es la imagen ideal y predilecta de la imaginación sentimental, de ahí que la poesía necesita de elementos materiales: agua, fuego, aire, tierra, para reflejar su fuerza, su sensibilidad. En el caso de la poética de Del Paso, podemos, por lo tanto, constatar que el imaginario acuático se adapta convenientemente a la esencia de Carlota, mujer cristalina, poderosa, femenina, maternal, melancólica, fragmentada, tal y como es representada. También de esta manera, Del Paso refleja poéticamente el transcurso de Carlota por el mundo como un transcurrir entre fuentes, lagos, mares y en este el caso por las profundidades del cenote: « aguas de alegría y aguas de pena » para utilizar los términos bachelardianos. Por lo tanto, podemos observar que la Carlota de *Noticias del Imperio* ve reflejado el flujo de su vida en las evoluciones del agua, como lo manifiesta cuando lo asimila a un « espejo de agua », a un « agua enamorada de sí misma », a un « agua circular » o a la lluvia misma.⁴⁹⁴ O incluso cuando expresa su deseo de escribir sus memorias con agua. Con esto se pone de relieve el carácter escurridizo y finalmente efímero y pasajero de su historia, de la del Segundo Imperio y de la Historia misma.

La princesa Charlotte quiere escribir su vida con agua, la quiere escribir con aire, con nada. La princesa Charlotte quiere inventar la nada, la nada más clara, la nada más pura, la más diáfana, la más transparente de todas las nadas, para beber de ella».⁴⁹⁵

Volviendo a la significación del cenote en el sueño de Carlota, la inmersión onírica de la emperatriz en su « profundidad insondable », para un « reposo eterno » significa un momento de transición en el que la conciencia de Carlota también será parte de la revelación. La presencia de la figura del Chaac Mool, representación de la ofrenda de corazones humanos y de las almas de las vírgenes inmoladas a los dioses prehispánicos, también remite al lector a una continuidad intertextual. Continuidad de una literatura mexicana y latinoamericana que a través del tiempo ha buscado representarse un imaginario prehispánico y sincretista.

⁴⁹³ Fernando DEL PASO, *op. cit.*, p. 762.

⁴⁹⁴ Se puede establecer relaciones directas entre estas representaciones acuáticas de Carlota y las imágenes poéticas del agua que Bachelard desarrolla en su obra, como el agua narcisista, el agua profunda, el agua violenta, el agua suprema, el agua que comunica, entre otras.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 764.

Allí Maximiliano, en el azul profundo del cenote, en un altar alfombrado con flores amarillas del cempazúchitl y las flores rojas del colorín estaban las calaveras de los que fueron héroes y víctimas, las dos cosas, de una revolución de la que tú jamás oíste hablar. De una revolución que, como Saturno, devoró a sus propios hijos.⁴⁹⁶

Es así como culmina este sueño-pesadilla de Carlota, del cual finalmente no se sabe si es producto de una alucinación demencial. El agua profunda y ensombrecida del cenote es, en este caso, el punto de convergencia de los tiempos y los espacios, manifestaciones del México acechado, que según Fuentes, seguirá reclamando por siglos su deuda de sangre. En esta parábola del cenote, se vislumbra también la idea del sacrificio, motivo del imaginario exotista europeo, rescatado por la literatura mexicana.⁴⁹⁷ De esta manera, el autor aprovecha el recorrido onírico de Carlota para sintetizar simbólicamente la historia de México. Historia que, como el hilo conductor de sangre que la emperatriz sigue en su sueño, ha sido una sucesión, desde su origen, de cruentos sacrificios y derramamientos de sangre.

En contraste con el simbolismo sombrío de los sueños de Carlota, hallamos una contraparte lúdica de la visión carnavalesca. La novela maneja así una dualidad de la expresión de la locura, la cual, por una parte ofrece una cara triste y melancólica, pero por la otra, es también proclive a manifestaciones caricaturescas, irónicas y festivas, que reivindica la obra paradigmática de Erasme. De este modo, en *Noticias del Imperio* a los sueños lúgubres y a las pesadillas de Carlota se oponen explosiones humorísticas.

Así sueña la emperatriz en otro momento del relato:

La otra vez soné que el mariscal Bazaine era una vieja gorda que comía pistaches y escupía las cáscaras en su bicornio de plumas blancas. El otro día que daba yo a luz a un niño que tenía la cara de Benito Juárez. Soñé también que el general Santa Anna venía a visitarme y me regalaba su pierna. Soñé yo que estaba en los Alpes[...] comenzaba a bajar la montaña, y cada vez el sol me abrazaba más y al mediodía llegué a México y seguí caminando y en la noche llegué a un desierto y estaba yo muerta de frío.⁴⁹⁸

Estos sueños de Carlota, por su parte, además de permitirnos apreciar la capacidad de dispersión, combinación y proyección de la imaginación locuaz de la emperatriz, no dejan de

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 557.

⁴⁹⁷ En lo relativo a la literatura intervencionista, antes de Usigli, ya se puede encontrar la parábola del sacrificio prehispánico en la obra del dramaturgo Giosué Carducci.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 29-30.

estar ornamentados con la picardía y el color local, como parte del imaginario mexicano. La descripción que hace Carlota de creaturas maravillosas tan heterogéneamente compuestas, nos remite a una especie de bestiario o « confabulario » y por ende, a las fascinantes creaturas concebidas por la imaginación de un Juan José Arreola. En ellas, los personajes históricos se deconstruyen, entremezclan y animalizan para crear seres míticos, oníricos y monstruosos, especies de alebrijes. La parodia, el pastiche, el travestismo y una serie de recursos metatextuales de carnaval, como puede observarse a lo largo del relato, permean el discurso, en el cual la máscara y el disfraz, metonimia carnavalesca, no pueden faltar. Así lo presume la emperatriz: «Yo sabía que la anciana del lago era Pepita Bazaine disfrazada, y el monaguillo José Luis Blasio y que Hidalgo y Esnaurrizar se había vestido de Della Rocca, y el Conde del Valle de Orizaba del General Hany[...]».⁴⁹⁹ Caricaturas, esperpentos, alegorías y bromas son representaciones de la confusión, el abigarramiento y el absurdo, de los cuales está impregnado el carnaval que la novela de Del Paso maneja para interpretar la historia. La visión grotesca-carnavalesca contenida en estas imágenes que conjugan elementos fantásticos y heterogéneos, tampoco dejan de remitirnos a la ironía rabelaisiana, mediante la cual estas representaciones monstruosas y múltiples simbolizan la alternancia histórica e ideológica. De esta manera, ya sea mediante el espanto o mediante la hilaridad que se desprende de los sueños y delirios de la emperatriz, la existencia de los hombres y de la humanidad es mostrada como un fenómeno inconcluso y en eterna alternancia.

De esta manera, Carlota, voz cantante de la historia, la literatura y la locura erasmiana - « yo soy todas las voces »- ; voz seria, solemne y poética por momentos también se constituye como una voz fársica, sardónica, apócrifa y desmitificadora, una voz del inconsciente que se toma todas las licencias, verbales y poéticas, que acaricia y embelesa en un instante para herir y desgarrar en otro. Como ya lo observamos en el teatro de Carlos Fuentes, el discurso de la Carlota de Del Paso funciona también como un espejo deformante, el cual reenvía imágenes aberrantes hacia lo que mira de frente. La versión que el personaje de la Emperatriz brinda de los demás personajes históricos, versión negativa y contraria a lo que apunta la Historia, es, como lo hace con Benito Juárez, otro ejemplo de este juego de espejos deformantes:

Y porque hablo con Benito Juárez y le recuerdo que es un indio, que a los trece años solo hablaba zapoteca, que tocaba la flauta entre los carrizales de la laguna encantada, que lo expulsaron de Oaxaca y después de México, que fue un huérfano, que lo llamaban El Mico disfrazado de Napoleón, que estuvo preso en San Juan de

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 467.

Ulúa, que se puso a torcer tabaco en Nueva Orleans que se pasó la vida huyendo y brincando[...] ⁵⁰⁰

Estos desbordamientos discursivos de Carlota, que yendo del sueño a la pesadilla y viceversa, también pueden llegar a alcanzar un grado grotesco, pesadillesco o mezquino. Su logorrea alcanza en momentos proporciones aberrantes. Esta tendencia a la descripción de lo crudo o visceral, que también podemos encontrar en *Palinuro de México*, manifiesta, por una parte, la fascinación autorreferencial del autor por las funciones del cuerpo humano y por la otra, se lee como un intertexto implícito de la obra de Rabelais.

Leopoldo I decrépito fornicando con una niña cubierto de manos sangrantes, la orina pedregosa y sanguinolenta de Napo III, el cadáver de Maximiliano con los intestinos de fuera, Carlota devorando sus propios excrementos, Maximiliano coronado por sus propias tripas, las extremidades engusanadas de Carlota, el Barón de Haussman saliendo de una cloaca cubierto de piltrafas, Juárez sosteniendo un cráneo ensangrentado, son visiones que ejemplifican el desfile escatológico que por momentos se adueña de la mente de Carlota y de su visión minuciosa, visceral y desacralizante de la historia de reyes y mandatarios. « Todo deseo nace de una carencia que continuamente se esfuerza por satisfacer » ⁵⁰¹ postuló Jacques Lacan en su tiempo y esta premisa parece encontrarse presente y latente en el delirio de Carlota, de cuyo lenguaje, en su estado bruto, salen a relucir los anhelos, las pulsiones y aberraciones más recónditas. En este discurrir de los deseos insatisfechos de la emperatriz, para continuar con el razonamiento del psicoanalista francés, evidentemente entrará el falo como « significante trascendental » en el que se verá focalizada la obsesión de la emperatriz por Maximiliano y los supuestos hombres de su vida:

Soñé el otro día que estabas tendido en un lecho de césped azul y que tu miembro era un taco de billar largo y barnizado y tus testículos dos bolas de marfil, una blanca y la otra roja, ¿Te imaginas Max qué risa? y que me dolía tanto hacer el amor contigo: casi me atravieso la matriz, casi me rasgo el útero y me traspaso los intestinos ⁵⁰².

Las referencias viscerales, libidinales y sexuales de Carlota a lo largo de sus monólogos, también hacen eco a nociones del psicoanálisis freudiano, cuyas fases oral, anal, fálica y genital encontramos presentes en las obsesiones recurrentes de la emperatriz. Por su parte, el registro humorístico, también obedece, de acuerdo con las tesis freudianas a la manifestación de

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 964.

⁵⁰¹ Ver Terry EAGLETON, *op. cit.*, p. 200.

⁵⁰² DEL PASO, *op. cit.*, p. 173.

impulsos reprimidos, libidinales y agresivos, los cuales salen a relucir por momentos en las fantasías de la emperatriz. El carácter hiperbólico de las descripciones fálicas y de otros órganos del cuerpo humano también remiten a la concepción carnavalesca del cuerpo, de acuerdo a la cual toda parte del cuerpo, aun la más grotesca e irrisoria tiene un objetivo y una trascendencia dentro del universo. Sin embargo, más allá de los aspectos patológicos de la locura y de los sueños, manifestaciones del inconsciente, también podemos ver en la locura de Carlota, como lo haremos a continuación, la manifestación de un humanismo así como la sublimación de la poesía, del placer y del gozo.

3.1.3. El personaje de Carlota y el triunfo humanista y poético de la imaginación literaria sobre el lenguaje y la historia

La construcción del personaje de Carlota en *Noticias del Imperio* también forma parte de la perspectiva global, dialógica y heterogénea que dicta el curso de la novela. Por ello, su omnipresencia y su omnisapiencia están ligadas con las del autor implícito, como parte de una elección. De este modo, el carácter proteiforme de la Emperatriz hace de este personaje una abstracción, la de un pensamiento totalizador que como el Aleph de Borges, posee todo el conocimiento y la visión de todas las cosas y de todos los tiempos. El hecho de que el personaje elegido para representar esta visión posmoderna de la historia, la literatura y el lenguaje haya sido Carlota y no Maximiliano, también obedece a criterios personales del novelista. En entrevistas concedidas a investigadores e intelectuales el autor confiesa una complicidad íntima con la personalidad de Carlota, mujer de acción y de decisión, de presencia, carácter y personalidad sólida a diferencia del « escapista » Maximiliano. Del Paso, en un testimonio paratextual; asocia su propia voz con la de la Emperatriz, con lo cual asume y legitima su propio discurso en el discurso de Carlota. Así lo afirma el autor en una entrevista: « la voz de Carlota fue lo primero que se me dio, no sé por qué. Y a partir de esa primera página fui encontrando

lo que yo y ella queríamos decir ». ⁵⁰³ Esta implicación autorial en la ficción tampoco es nueva en Del Paso, puesto que también en *Palinuro de México* se puede establecer un paralelismo entre el personaje de Esteban, médico por afición, y la visión del Fernando del Paso, estudiante de medicina. Visión clínica, científica, analítica y visceral que por otra parte, como ya se ha observado, no deja de permear en *Noticias del Imperio*. Aparte de esto, por supuesto, hay que tomar en cuenta la tradición literaria mexicana en la que la emperatriz se inscribe, la cual tiene sus momentos más álgidos en las obras de Rodolfo Usigli y de Carlos Fuentes, con quienes entabla diálogo constante el conjunto de la novela. La locura, como artilugio del escritor para llevar a cabo una crítica social y filosófica, ha dado a luz obras que han sobresalido tanto por su osadía como por su humanismo luminoso, tales como *El elogio de la locura*, *La Celestina* y *Don Quijote de la Mancha*. Literatura que no solamente ha trascendido por su contenido aleccionador y su imaginación creadora, sino por haber puesto en práctica lo que Carlos Fuentes considera como la técnica de la « escritura entre líneas », mecanismo por el cual la locura de sus personajes exonera al escritor de la censura y de la persecución. ⁵⁰⁴ Se puede decir que *Noticias del Imperio*, por una parte es producto lógico de los cuestionamientos de su época, apogeo del posmodernismo, pero por otra parte, no deja de reivindicar una tradición literaria. Tradición literaria, que también, como lo hizo *Don Quijote* en su tiempo, según Fuentes, constituye un proyecto crítico sobre el acto de la lectura. Por lo tanto, a la locura de Carlota como pretexto para el manejo del carnaval, el símbolo, la leyenda, el mito y los sueños, también responde una locura lúcida y trascendental, que, además de inscribirse en una continuidad universalista, forma parte de la desmitificación de toda visión unívoca de la Historia. « Hoy ha venido el mensajero a traerme noticias del Imperio », frase que escande constantemente el discurso de Carlota durante el relato, es también en sí misma portadora del mensaje novedoso y actualizador de la novela en sí misma, en la esencia misma de su definición: « portadora de novedades ». Así como el genio de Cervantes consistió a ojos de Fuentes en hacer de su *Quijote* representación y superación de las limitaciones de la novela de su época, Del Paso supera a su vez toda limitación histórico-ficcional mediante el lenguaje y la escritura, como medio liberador y regenerador:

Así lo señala Carlota:

« He comenzado ya a escribir, con tinta de verdad, con la tinta morada de la amapa rosa que me trajo Blasio de México, la historia trivial de mi locura y mi soledad, las

⁵⁰³ En Susanne IGLER, *op. cit.*, p. 317.

⁵⁰⁴ Ver Carlos FUENTES, *Cervantes o la crítica de la lectura*, J. Mortiz, México, 1976.

memorias vacías de sesenta años de olvido, el oscuro diario de veintidós mil días que se transformaron en veintodosmil noches ». ⁵⁰⁵

De este modo es por medio de la palabra que del Paso rescata a su Carlota- Sheherezada de la muerte y del olvido, la cual, para sobrevivir en la memoria de los siglos, deberá relatar y reconstruir hasta el infinito el ciclo de su vida y de la historia misma. Papel similar al de la literatura y sobre todo al de la literatura histórica, para el autor, el medio de la imaginación para luchar contra la amnesia de la historia de los pueblos. Pues así como esta memoria loca, cíclica y dolorosa es su castigo, también es su mismo medio para encontrar consuelo y salvación. La Carlota de Del Paso, a diferencia de la de Usigli, quien encuentra su expiación mediante la intercesión del historiador Erasmo/Juárez, de México y de la cura del alienista, está consciente de que fuera de sí misma, no hay medio de subsistencia, ni para ella, ni para Maximiliano, ni para su amor:

Así lo confiesa Carlota con impotencia:

Esa es la historia que a nadie le interesa. Por más que en ella me haya esforzado por contar lo más hermoso de mi infancia y de nuestro amor. Por más que me haya esmerado en no dejar de contar, también, lo más trágico de nuestra aventura y tu muerte en México. ⁵⁰⁶

El carácter trágico del drama de Carlota y Maximiliano, en *Noticias del imperio*, estableciendo un paralelismo con el pensamiento fuentesiano, no radica, como lo observamos en *Corona de sombra*, en la expiación de la culpa y en el restablecimiento de la armonía y el orden, sino en el hecho de manifestar el ángel y la bestia que coexisten en cada individuo. Como lo menciona Fernando del Paso en su artículo « La novela que no olvide », para el autor, la tragedia del Segundo Imperio, antes que consistir en la desgraciada predestinación de Maximiliano y Carlota, es la tragedia de una colectividad « la tragedia de México, un país que continúa siendo tan pobre y tan rico como en 1861 ». ⁵⁰⁷ Es, por consiguiente, la misma mente de Carlota el espacio donde se manifiesta esta lucha constante entre el odio y el perdón, la verdad y la mentira, confluyendo, oponiéndose, aceptándose y rechazándose todo continuamente. Así dice, se desdice y se contradice la emperatriz: « tendrás tú, tendrán los mexicanos que entender que cuando hablo de rencor por ti y por ellos, puedo estar hablando,

⁵⁰⁵ Fernando DEL PASO, *op. cit.*, p.767.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p.767.

⁵⁰⁷ Fernando DEL PASO, « La novela que no olvide », p. 282.

en realidad de mi ternura ».⁵⁰⁸ También, a diferencia del humanismo usigliano que encuentra su catarsis en el perdón y la caridad cristiana, el humanismo de la Carlota de *Noticias del Imperio* radica en su herejía. Una herejía que, ya sea mediante la reescritura de la historia universal, de su historia personal, sentimental o de cualquier tipo de microhistoria, elige. En la elección, según una lógica fuentesiana, consiste la liberación de cualquier servilismo.

Así comparte Carlota con Maximiliano su deseo de creación, de reinención:

Con tu lengua y con tus ojos, tú y yo juntos vamos a inventar de nuevo la historia[...] Ándale Maximiliano, levántate, que vamos a inventar de nuevo nuestra vida[...] Soy yo la que cada día invento de nuevo el mundo. ¿Y sabes a lo que más le tienen miedo Maximiliano? A que te invente a ti de nuevo[...] ⁵⁰⁹

Este discurso demencial de Carlota, al aceptar todas las posibilidades, todas las realidades y no conformarse con designios exteriores, se inserta en la visión renacentista, según la cual, como lo explica Fuentes: « todo es posible, nada es increíble y la realidad tiene carácter multidireccional »⁵¹⁰. Para este intelectual tal apertura, proyectada por la visión de Nicolás de Cusa, Luca Signorelli y Miguel de Cervantes, fue la que contribuyó a liberar el pensamiento de las amarras de los juicios únicos y conducirlo por nuevos senderos. Tal y como Del Paso, por medio de la locura de Carlota, pudo permitirse deconstruir los paradigmas sociales, históricos y literarios. Es así como Carlota, dispensada por los delirios de este padecimiento, se permite poner en duda hitos de la Historia, verdades asimiladas y hacer una denuncia mordaz de la sociedad de su siglo y de sus dirigentes, germen de ambiciones y desgracias posteriores.

Loco Calígula, que nombró cónsul a su caballo Incitatus. Loca Juana la loca que viajó con el cadáver de su marido Felipe el Hermoso[...] en espera de encontrarse por el camino un santo o un brujo que lo resucitaran. Loco Jorge Tercero de Inglaterra que confundió un árbol con el embajador de Prusia[...] pero yo no: si digo que he bebido en todas las fuentes del mundo[...] porque yo he bebido, en el tarro de porcelana en que le servían leche a mi bisabuela María Antonieta[...] porque yo voy cuando quiero a México a beber agua en jícaras de madera a la Fuente de la Tlaxpana.⁵¹¹

⁵⁰⁸ Fernando DEL PASO, *Noticias del Imperio*, p. 768.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 113- 115. Esta cita también nos remite a la parábola de Fuentes, en la cual Carlota recrea a Maximiliano, y que se refleja en el muñeco del archiduque que Carlota elabora.

⁵¹⁰ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 55.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 554.

Con el pretexto de la enumeración de estas locuras célebres también aparece, una vez más, la referencia al agua, elemento poético trascendental para Gaston Bachelard. Con ello viene, por consiguiente, el motivo humanista de la sed, que junto con el hambre insaciable de la emperatriz, que menciona a lo largo de sus monólogos rinde homenaje a los personajes de las novelas de François Rabelais *Gargantua y Pantagruel*, representaciones de la sed y el hambre humanas por el conocimiento y la trascendencia.

Pero esta locura, ambigua negación del orden y de la norma, necesita una razón de ser, una razón poética que sea para Carlota destinataria del torrente de sus palabras. Requiere una inspiración, cuya capacidad de transformación le permita vivir por medio de su inmediatez lírica ese instante perpetuo. Y esa musa, por la cual Carlota vive eternamente a las siete de la mañana, encerrada en su castillo de Bouchout, es Maximiliano de Habsburgo, así como es la novela de Del Paso el más bello canto que poeta alguno haya podido dedicar al infortunado emperador.

Así es como Carlota dedica a Maximiliano las más inspiradas metáforas del torrente de su inspiración:

Ay, Maximiliano, dime: en el verdor callado de Venecia, ¿No bebió la tristeza máscaras del musgo de tus labios? Bajo las buganvillas de los Jardines Borda, ¿No bebió la alegría mariposas azules de tus ojos? En las playas de Cartagena, ¿No te hablo el viento desde sus cenizas?⁵¹²

Por consiguiente, para Carlota, Maximiliano es la explicación y la concreción de su experiencia poética. Asimismo Maximiliano es para su poetisa, como la Laura de Petrarca, la reunión de todos los instantes poéticos de su vida, donde lugares, tiempos y espacios confluyen y encuentran su sentido y razón de ser. De esta manera, para Del Paso, la locura también es pretexto para, por medio del lirismo, hacer del lenguaje su aliado. En un juego de dualidades que dialogan y convergen, el autor por medio de su musa Carlota, inspirada a su vez en su propia musa, Maximiliano, logrará trascender todo límite y toda barrera del lenguaje, de la poesía y de la palabra:

Y serán entonces mis palabras como el agua profunda de un estanque, serán mis palabras un pozo de agua quieta, y cuando llamen lirio al lirio, se sumergirá, el lirio, en el remanso de mis palabras y se volverá dos veces lirio. Y cuando llame ave al ave, nacerá el ave de mis palabras, levantará el vuelo con las alas mojadas y se

⁵¹² *Ibid.*, p. 552.

volverá, en el cielo, mil veces ave. Sólo entonces comenzaré a decirte, al fin, lo que jamás pensé que podría decirte, y que ya te estoy diciendo.⁵¹³

De esta manera, Carlota, al apropiarse de todos los lenguajes, se apropia del lenguaje en sí mismo, reinventándolo, y es precisamente en la gestación del lenguaje -para Fuentes el triunfo del genio de *El Quijote*- en lo que la locura de Carlota encuentra su trascendencia espacial, lingüística, histórica y temporal. Asimismo, para el autor de *Terra Nostra*, sólo mediante los recursos del lenguaje se puede salir victorioso de la batalla contra el pasado y ser capaz de concebir una imaginación del futuro. Es un pensamiento similar el que mueve a del Paso a hacer de Carlota, más que un personaje, una idea, una representación de la memoria misma.

Así lo manifiesta la emperatriz:

¿Cómo explicarle a nuestro maestro de español, que además se murió hace tantos años, cómo decirle que de nada sirve que me hable de conjugaciones y tiempos verbales porque yo no fui la Emperatriz de México, yo no seré Carlota Amelia, yo no sería la Reina de América sino que soy todo el tiempo, un presente eterno sin fin y sin principio, la memoria viva de un siglo congelada en un instante?⁵¹⁴

Es de esta manera que puede compararse la palabra creadora de la emperatriz con la palabra poética y profética del escritor, « emisario, médium, constructor », como el mismo Del Paso lo consideró. Asimismo en la muerte y en la resurrección ficticias de Carlota y Maximiliano, relatadas por la emperatriz en su monólogo, podemos encontrar la parábola de la creación literaria y de la obra artística, condenadas a morir y volver a nacer eternamente, a ser olvidadas y a volver a ser a creadas en cada instante. Cuando Carlota relata que va a dar luz a Maximiliano podemos interpretar según el principio carnavalesco al que se adhiere la obra, un principio regenerador universal, que mediante su visión renacentista de la vida, resuelve la crisis de un mundo decadente en un nuevo comienzo. Este principio también lo encontramos en el recurso carnavalesco de la muerte de Carlota, relatada en tercera persona por ella misma, con lo cual este personaje, al trascender a su propia muerte, se renueva y se libera de las cadenas de un estado corporal limitado y fijo. Es de esta forma que concluye el monólogo de Carlota:

Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina, Princesa de la Nada y del Vacío, Soberana de la Espuma y de los Sueños, Reina de la Quimera y del Olvido, Emperatriz de la Mentira: hoy vino el mensajero a traerme noticias del

⁵¹³ *Ibid.*, p. 768.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 562-563.

Imperio, y me dijo que Carlos Lindbergh está cruzando el Atlántico en un pájaro de acero para llevarme de regreso a México.⁵¹⁵

En este final de los capítulos impares de *Noticias del Imperio*, en el cual el discurso de Carlota vuelve, como conclusión de un ciclo, al origen de su discurrir, encontramos, como lo señala Susanne Iglér en su estudio sobre Carlota, que este discurso se despoja de la pompa y del aparato protocolar. Cabe subrayar, por otra parte, que desemboca en « Nada ». Del Paso ya se había servido de esta noción para concluir sus relatos, como podemos observarlo en *Palinuro de México*. Podemos así visualizar la « Nada » y el « Vacío » como la promesa de una nueva génesis, que puede verse representada en la metáfora del pájaro de acero, que nos al discurso del historiador Erasmo Ramírez de *Corona de Sombra* y simboliza una poética de la ensoñación por medio de la imagen aérea.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 1047.

Capítulo 2

La búsqueda de la memoria histórica

3.2.1. *Yo, el francés* y la ego-historia: la búsqueda de la identidad personal a través de la memoria histórica

Jean Meyer es un reconocido historiador francés naturalizado mexicano, quien ha hecho de su oficio un proyecto personal de búsqueda e identificación. Su formación franco-mexicana lo llevó a realizar una tesis sobre la guerra cristera mexicana, estudio que además de constituir un valioso trabajo de investigación de archivo, abrió una vía importante para la profundización del tema. El trabajo de Meyer, una búsqueda por privilegiar la versión del pueblo por encima de las versiones oficiales, también lo condujo a publicar *Los Obreros en la Revolución Mexicana*.⁵¹⁶ Como se puede observar a través de sus libros, sus numerosos artículos y ensayos, la obra de Meyer parece, por una parte, estar encaminada por un interés en las diversas fuentes de la memoria histórica y, por la otra, responder a un interés identitario, también motivado por su itinerario personal. Como resultado de ello, se puede analizar su obra intitulada *Yo el francés*, publicada en México en 2002 con el apoyo de una beca de la fundación Guggenheim para la investigación del archivo militar de Vincennes en Francia. El título de la obra, además de enfatizar la primera persona del singular, remite al lector a una identidad, manifiesta en la pertenencia a la nacionalidad francesa. En ello, ya puede encontrarse presente un carácter

⁵¹⁶ Jean MEYER, *Los obreros en la Revolución mexicana, los batallones rojos*, Siglo Veintiuno, México, 1971.

confesional, así como una sincera implicación personal. En su advertencia al lector, en la cual el autor señala haber realizado la gran mayoría de las traducciones, se refrenda también un compromiso de autenticidad, la del historiador francófono que escribe en la lengua de su país de adopción.⁵¹⁷ Por lo cual, los eventuales galicismos que se pueden localizar en la obra son también reminiscencias de este « yo » autorial que permea la obra. Los tres libros que incluye el texto en su conjunto, como ya se puede observar en su vasto índice, compilan en cada una de sus numerosas partes, diferentes aspectos, facetas y mecanismos del quehacer historiográfico.⁵¹⁸ Todos destinados a proyectar desde diversos ángulos las vidas de casi ochocientos oficiales franceses que combatieron en México durante la intervención francesa.

El título del primer libro, *Vidas breves*, ya da cuenta al lector de la efímera levedad de la vida, la de estas miles de vidas consagradas y perdidas por los intereses económicos de Francia en México. Como puede observarse, el orden en el que se reseñan estas vidas es alfabético, pues como el mismo autor lo manifiesta, el trabajo del historiador debe obedecer a un rigor científico y a un intento de imparcialidad. ¿Por qué los oficiales y no los soldados?, se pregunta la voz narrativa, interrogación a la cual responde argumentando razones espacio-temporales y logísticas: « En diez meses pude estudiar a varios cientos de oficiales, pero no hubiera podido estudiar a más de dos decenas de miles de soldados ». La respuesta del narrador-historiador a esta pregunta también propone una reflexión sobre las contrariedades a las que todo investigador debe enfrentarse al abordar a su sujeto histórico: el tiempo de la investigación, los medios económicos, el interés de sus alcances y el acceso a la información. De esta manera es como el historiador se vuelve dos veces cronista: cronista de la intervención francesa, como el mismo se hace llamar, y cronista del proceso mismo de esta investigación, lo cual podría considerarse como parte de un complejo ejercicio de meta-historiografía. Por lo tanto, *Yo el francés* es la cristalización de un sueño parisino que comienza en septiembre de 1997 en el castillo de Vincennes y que culmina entre el 30 de enero 2001 en Aix en Provence y el 8 de febrero en Manhattan, « entre la casa de tus padres y el cuarto de tu hijo estudiante ». A su vez, el rumbo que toma la investigación, así como el origen de sus fuentes, es también consecuencia del deseo historiador de valorar el documento « testimonio jugoso » de estos oficiales informantes y « parlanchines » y del trabajo que implica adentrarse en los laberintos del Archivo

⁵¹⁷ Esta obra se encuentra solamente publicada en español.

⁵¹⁸ Historiografía, no sólo en un sentido de escritura de la historia, sino el del discurso que aporta el historiador sobre esta historia, de acuerdo a la reflexión de Pierre Nora.

histórico de los ejércitos: « una institución dos veces burocrática, dos veces institucionalizada ».

La organización del libro pone de manifiesto libertades que pueden atribuirse a un novelista más que a un historiador, dilema que como lo observaremos, en *Yo, el francés* se pondrá en evidencia de diversas maneras. De esta manera el lector puede encontrar el prólogo, después del epílogo, y dos finales, un « final » y un « final-final » en una especie de ludismo metaliterario que puede remitir a un juego cortazariano.⁵¹⁹ Un juego de pistas, que también se evidencia en la ubicación de los « comentarios, bifurcaciones, brocados, incisos » notas y aclaraciones complementarias que se encuentran localizadas a la mitad de la obra y no al final, prolongando un efecto desestabilizador en un lector de obras historiográficas. La instancia narrativa también contribuye a ostentar la construcción literaria de la obra, así como el propósito de hacer partícipe de ella al historiador, tradicionalmente mantenido al margen de su escritura. El carácter biográfico de la narración ya lo pone de manifiesto :

Reconoces la subjetividad de aquellos hombres y subrayas la tuya, la del historiador que jura ser veraz: doble reflexión sobre el yo de esos franceses a 130, 140 años de distancia y sobre tu yo franco-mexicano. Dile a la lectora, al hipotético lector quién eres: provenzal alsaciano francés mexicano, nacido en 1942 en Niza, como Garibaldi; Sorbona, CEMCA, CIDE. Enseñas historia de México e historia universal. Amas al campo y a las letras; quisieras algún día entender la distancia que separa a las iglesias latina y ortodoxa; te casaste con una chichimeca; tienes cinco hijos y un número aún indeterminado de nietos.⁵²⁰

Como podemos observarlo en *Yo, el francés* el narrador no pasa desapercibido y toma parte activa en la enunciación de su relato, subrayando la identificación autorial del historiador de trayectoria académica y sentimental franco-mexicana con la de los oficiales protagonistas del relato. El párrafo anterior también es revelador de la diversidad de funciones que este narrador homodiegético desempeña dentro de su diégesis. De acuerdo con el teórico francés Gérard Genette⁵²¹ la orientación del narrador hacia sí mismo, manifiesta en el Yo que comunica con un Tú, determina una función que puede considerarse paralela a la función « emotiva » jakobsoniana, la cual revela una aproximación de carácter tanto intelectual como moral y afectivo. De esta manera, el testimonio personal mostrará su adherencia con el de sus

⁵¹⁹ Haciendo referencia a la novela *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar.

⁵²⁰ Jean MEYER, *Yo, el francés, crónicas de la Intervención francesa en México (1862-1867)*, Tusquets, México, 2002, p. 268.

⁵²¹ Ver Gérard GENETTE, *Discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.

personajes, lo cual se manifiesta en la forma dialógica de la obra, en la cual narrador y protagonistas establecen de manera recurrente diálogos e intercambios. A la voz narrativa se unirán también las voces de los personajes principales: el general Porfirio Díaz, en su carácter de antiguo general del ejército liberal, y el divisionario Gustave Niox, para confirmar con su testimonio las ideas y las afirmaciones del narrador-historiador:

El divisionario Gustave Niox (1840-1921), quien organizó la visita de Don Porfirio a la tumba de Napoleón y los encuentros con los veteranos de la Intervención francesa... Lo designaron al Servicio Histórico; recibió en 1867 los archivos del Cuerpo Expedicionario y fue encargado de su clasificación, que se ha mantenido tal cual hasta la fecha. Eso le permitió escribir una notable *Historia de la expedición de México* que no ha sido superada [...] Porfirio Díaz: « Cuando ustedes empezaron de verdad la guerra, a finales de abril (1862), el general Zaragoza me ordenó tomar posesión de los territorios que ustedes debían desocupar, según lo pactado » [...] [Niox] La expedición mexicana nunca fue popular en Francia, ni en sus mejores momentos[...] y algunos de nosotros, los *mexicains*, vimos en el 70 el castigo de esa intervención⁵²².

Como lo explica Gérard Genette, la novela contemporánea pone en perspectiva una relación variable entre el narrador y sus personajes, la cual se muestra en la libertad pronominal a la que puede recurrir la instancia narrativa, tan compleja, como puede ser la personalidad, tanto la del narrador autorial como la de sus personajes. En este caso, podríamos decir que en *Yo, el francés* esta construcción narrativa novelesca reafirma y refuerza el lazo que se busca establecer entre la experiencia de los personajes y la del historiador, también héroe de su relato. Por consiguiente, el narrador-historiador sigue la huella de las andanzas de sus oficiales:

Ahí estás. Al pie del cañón. Estás en Aix-en-Provence, esa ciudad de donde salieron varios regimientos, los que regresaban de Italia, y también los nuevos reclutas del regimiento extranjero; salieron en 1862 por el camino de Italia, hasta el puerto de Tolón, para embarcarse hacia Veracruz⁵²³.

De esta manera, este narrador autorial, al equiparar su recorrido personal, geográfico y emotivo a la trayectoria de los *mexicains*, busca reducir su acto narrativo al grado cero, en el cual el discurso se equipara a la actualidad temporal del narrador, mostrando en un grado superlativo el carácter discursivo de la historia. Así, la carrera de los personajes por recuperar

⁵²² *Ibid.*, p. 20-22.

⁵²³ *Ibid.*, p. 265.

su memoria, se complementa con la de su portavoz, el historiador moderno que corre contra el tiempo: « Tienes prisa, tienes a Tusquets por delante, el 1 de mayo está a la vuelta de la esquina, es la fecha de entrega ». ⁵²⁴ El autor cae en la cuenta de que en la Historia, como en la vida, el final no puede inventarse ni modificarse « “Es el fin”, piensa JM sin creérselo ». ⁵²⁵

Asimismo, el autor-narrador de *Yo el francés* también busca atraer la atención hacia el interés que puede suscitar la serie de diarios, bitácoras, correspondencia y documentos legada por estos oficiales. Todo ello, testimonio de una memoria colectiva, que si bien ha suscitado el interés de numerosos historiadores y literatos del Segundo Imperio, no habían sido en su conjunto, desde el intento realizado por Gustave Niox ⁵²⁶ fuente de inspiración y materia de un estudio exhaustivo. Por lo tanto, se puede encontrar en la obra de Meyer, a caballo entre la historiografía y la ficción, un intento por aprehender y conformar el retrato imperecedero de estas vidas de oficiales en su conjunto, empresa que recuerda la noción del « álbum de familia », valorada por el historiador francés Jacques Le Goff en la búsqueda de la memoria histórica:

L'album de famille exprime la vérité au souvenir social. Rien ne ressemble moins à la recherche artistique du temps perdu que ces présentations commentées des photographies de familles, rites d'intégration que la famille fait subir à ses nouveaux membres. ⁵²⁷

A lo largo del primer libro de *Yo, el francés*, el lector puede encontrar un listado exhaustivo de oficiales franceses que comienza con el apartado « De la A a la H » y continúa con el « De la L en adelante ». Este listado realiza un recorrido geográfico por toda Francia hasta llegar a los « fronterizos » del este del país y tampoco deja de incluir a los « hermanos extranjeros »: oficiales y legionarios de origen extranjero que también conformaron las líneas del ejército y dejaron testimonio de su paso por México. El carácter intencional de su democracia alfabética « orden de la razón », no deja de tener importancia para Meyer, tanto como parte de un proceso realizado por una memoria razonada como por su propósito unificador, en el que todos y cada uno de estos miembros de la familia poseen la misma importancia. Esta serie de semblanzas también incluye material pictográfico: retratos, fotografías y litografías que dan al lector la impresión de aventurarse en el recorrido de una especie de galería monumental, la cual destaca el valor personal de estos héroes de guerra, desconocidos en su mayoría por el no iniciado. Como puede observarse a lo largo de la obra,

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 261.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 264.

⁵²⁶ Ver Gustave NIOX, *Expédition du Mexique. Récit politique et militaire*, l. Baudoin, Paris, 1890.

⁵²⁷ Ver Jacques LE GOFF, *Histoire et mémoire*, Gallimard, 1988. p. 161.

esta conjunción entre escritura e imagen tendrá también una relación directa con el imaginario, tanto el de estos soldados, que también fueron poetas, fotógrafos y artistas, como el del autor mismo, para quien, como puede comprobarse, este viaje histórico al pasado significa un recorrido poético y literario :

« Empiezo con un *gôuter de généraux* con el viejo Don Porfirio, en homenaje a Boris Vian y también porque esos sobrevivientes de 1911 que, efectivamente, encontraron a su antiguo adversario, habían llegado al grado de general ».⁵²⁸ Como el narrador-historiador lo manifiesta en su prólogo, su texto, elaborado bajo el método histórico, busca conjugar el rigor del historiador con la nostalgia del lector. El recuerdo de la reunión histórica que tuvo el general mexicano Porfirio Díaz con Gustave Niox, en aquel entonces gobernador « des Invalides »⁵²⁹ y con los generales intervencionistas alrededor de la tumba de Napoleón I, es el detonante de esta búsqueda que traza su camino entre lo histórico y lo poético. Como puede observarse, la imagen de esta reunión cordial entre el antiguo dictador mexicano y los soldados franceses a los que él mismo combatió durante la intervención, es metáfora y punto de encuentro, « cruce », entre la realidad histórica y la imaginación personal. Imaginación que también tiene como objeto reflexionar sobre el proceso de adaptación y de asimilación de estos soldados a su nueva patria. Como el mismo Le Goff lo reconoce, el quehacer histórico, sobre todo el de la historiografía moderna, a la que él mismo representa, es tributario de la poética bergsoniana y de su noción de la imagen como punto de partida del recuerdo y de la percepción. Por lo tanto y como puede observarse en esta recuperación de Meyer del tiempo perdido, este reencuentro cordial entre los soldados franceses y el mexicano Porfirio Díaz es también parábola de la fraternidad y del perdón. Este encuentro, también proyecto de carácter personal, sitúa al narrador-historiador – que aquí juega el rol de personaje- en el mismo corazón de la cadena que se construye entre « mito, historia y novela ». Puesto que, como lo apunta Le Goff, el alma y el espíritu también desempeñan un papel importante en el proyecto historiográfico, en el que se inscribe en especial la escuela de los Annales, « sentir para entender » podría ser en este caso la consigna de este narrador-historiador, quien también se reivindica escritor y literato. Lo cual puede comprobarse a lo largo de las casi quinientas páginas de esta obra monumental -y « monumento »- a la

⁵²⁸ Jean MEYER, *op. cit.*, p. 274. *Le Gôuter de généraux* es una comedia teatral del escritor francés Boris Vian. Con este intertexto Meyer desea tanto el aspecto festivo de su reunión de generales, su afición por la literatura y la relación de la guerra de la intervención con otras guerras como la de la colonización francesa en Argelia, tema de la obra de Vian.

⁵²⁹ Los Inválidos es un edificio estilo Luis XIV que debe su nombre por haber sido consagrado a los inválidos de guerra. Poseedor de un rico archivo de la armada francesa, actualmente es su museo, también teniendo como particularidad el hecho de albergar la tumba de Napoleón I.

memoria, pues como el mismo narrador lo expresa: « Clío es una musa y su madre se llama Mnemosine ».

Esta recuperación de la memoria histórica de los « mexicains » -soldados franceses que combatieron en México- se materializa en el recorrido, tanto físico como sentimental e impresionista, que éstos realizaron tanto en México como en Francia. A lo largo del relato, el narrador- historiador utiliza cariñosamente este sobrenombre para mostrar la fortaleza y la importancia de los lazos entre estos seres humanos, más que hombres de guerra, y asimismo establecer otro lazo con ellos a nivel personal. De este modo, a través de esta dinámica de « historias conectadas »⁵³⁰, el periplo de los soldados de la guerra de la intervención, que se prolonga en la guerra de Francia contra Prusia, conduce al mismo tiempo al autor a establecer el mapa generacional de la familia Meyer. Así, por medio de estos vasos comunicantes entre las guerras de Francia contra México y Prusia, surge la figura del padre del historiador: André Meyer, subteniente francés que combatió en 1940 contra los alemanes en Alsacia y del cual el autor confiesa haber tomado inspiración. Tal inspiración también es producto de coincidencias personales: como el hecho de que un 19 de junio, pero de 1940, el ejército de André Meyer sería abatido y de que la llegada de Jean Meyer a México coincide con el primer centenario de la batalla de Puebla. Esta intencionalidad del autor por unir el suceso histórico a la escritura de un libro de memorias, de carácter intimista y confesional entra en relación con lo que el reconocido historiador francés Pierre Nora⁵³¹ considera como la ego-historia. Según Nora, esta manera del historiador de poner en perspectiva el suceso histórico con su vocación y su existencia misma, cuyo origen ya se remonta al célebre Jules Michelet, responde a una necesidad de sinceridad, contraria al carácter impersonal de cierta tendencia de la historiografía. Puede decirse que Meyer, en esta obra sobre la intervención francesa, realiza un complejo ejercicio de ego-historia, en el cual la voz narrativa deviene ella misma objeto de interrogación. Interrogaciones a las que esta trata de dar respuesta por medio de una hermenéutica de la memoria. De esta manera, el narrador-historiador reflexiona: « Y podría citar a Ludwig (Wittgenstein) precisando que la cita “el sentido de una pregunta es el método para contestarla”. Dime como buscas y te diré lo que buscas ».⁵³² Con ello, cae en la cuenta de que el historiador no puede dar respuesta individualmente a estas preguntas y que la manera de hacerlo, tal y como lo afirma, es abriendo un diálogo tanto con sus personajes, como con el lector y consigo mismo.

⁵³⁰ Entendiendo el concepto de « Historia conectada », como la reflexión social de las situaciones de contacto entre culturas distantes.

⁵³¹ Ver Pierre NORA, *Présent, Nation, Mémoire*, Gallimard, Paris, 2011.

⁵³² Jean MEYER, *op. cit.*, p. 273.

De esta manera, la escritura del historiador deja de ser el simple resultado de un trabajo de archivo de diez meses para convertirse en una saga de vidas y de historias cruzadas, no exenta de conflictos y apasionamientos. La memoria de la historia, como lo explicita Le Goff, también es la memoria del historiador y ésta, como se puede observar en la lectura de *Yo el francés*, es también testimonio de una afectividad. Como testimonio de esta afectividad del historiador ante su objeto de estudio, podemos encontrar la apasionada defensa que hace a nivel documental y personal de sus soldados, no pocas veces objetos de controversias históricas. Ejemplo de ello es el caso del mismo Mariscal Achille Bazaine, polémico ejecutor de las decisiones de Napoleón III en México y blanco de severos juicios y críticas por parte tanto de historiadores como literatos.⁵³³ En este sentido, el lector puede ser testigo de la implicación documental y personal del narrador-autor en la defensa del vilipendiado e incomprendido mariscal :

Prometes recorrer todo el camino que va de la memoria a la historia, sin perder la vida, agua que pasa entre tus dedos. Pretendes ayudar a esos muertos a encontrar su « verdad » resientes una vez más la dificultad de la representación histórica y lamentas no ser Conrad o Faulkner.⁵³⁴

Es en la defensa de Bazaine, así como en la de otros entre los cientos de oficiales que pusieron en peligro en México su vida y su prestigio, donde se plantea la cuestión de la objetividad del historiador ante la subjetividad del ser humano, del paisano, del hermano. Todo esto lleva al narrador-historiador a aceptar que la objetividad histórica, cuando toca la fibra de lo humano, es un ejercicio difícil, pues como concede Le Goff: « la ciencia es un ejercicio realizado por seres humanos ».

El segundo y el tercer libro de estas « crónicas de la Intervención francesa », continuidad de las historias de vida de estos soldados franceses, brindan otros aspectos importantes del quehacer histórico. El primero de ellos, titulado *Comentarios, bifurcaciones, brocados, incisos*, trata de lo que en términos historiográficos se conoce como la pequeña historia, la cual abarca los detalles de la vida personal de estos personajes, enmarcados por testimonios orales, rumores y otros medios y modos de transmisión de información diferentes de lo documental. El tercer libro consiste en el otro aspecto de la historia, el científico, evidencia del rigor del trabajo histórico y del entrecruzamiento de esta ciencia con otras disciplinas complementarias. El

⁵³³ Precisamente el narrador-autor de *Noticias del Imperio* juzga con severidad al mariscal, culpándolo de numerosas irregularidades en su labor como representante de Napoleón III en México.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 268.

desarrollo de esta serie de métodos para abordar al objeto histórico en su conjunto da como resultado la concreción y valoración manifiesta del « lugar de memoria ». Se puede considerar como lugar de memoria, según lo precisa Le Goff, todo sujeto u objeto útil al investigador en el desarrollo del quehacer histórico, ya sea de manera individualidad o en su conjunto. Este lugar de memoria o memoria de historia, para Le Goff también toma en cuenta el vasto y complejo conjunto de conocimientos « no oficiales » o « no institucionalizados » manifestado en la conciencia colectiva de grupos enteros – historias de familias o poblaciones– o de los individuos –recuerdos y experiencias personales–. Todo esto cobra importancia fundamental, agrega Le Goff, en cuanto al contrapeso que ejerce en la balanza, a las formas de privatización y monopolización del conocimiento y sus intereses. Es en este tenor que el narrador-historiador de *Yo, el francés* reflexiona: « Crees que la historia no debe ser consumida por los que la producen; la historia es como el queso de Cotija o el mezcal de la Manzanilla o el chile güero de Aguascalientes, debe circular ». ⁵³⁵ Tal convicción lo lleva también a reflexionar en la recepción de su obra y a esperar que ésta, como sucede en muchas ocasiones, no sucumba ante el tiempo y el olvido tanto de sus héroes como del hipotético lector o lectora.

Como ya lo ha señalado Le Goff en *Histoire et Mémoire*, la memoria humana tiene como defecto tanto su carácter inestable como maleable. La creación de diferentes mecanismos de la preservación de la memoria, como la escritura, la imprenta y las fichas y posteriormente la revolución que constituyó la computadora, con su asombrosa capacidad de almacenamiento, fueron una revolución para el quehacer mnemotécnico. El narrador-historiador de *Yo el francés* tampoco deja de valorar la utilidad del lugar de memoria para el historiador, los diferentes lugares donde se reúnen estos mecanismos para ayudar al investigador a ganar la lucha de la memoria contra el olvido y la invención. De esta forma, a lo largo de las páginas de *Yo el francés*, el lector se aventura en un enriquecedor recorrido por estos lugares de memoria: « lugares topográficos »: archivos, bibliotecas, museos galerías, « lugares monumentales »: cementerios, edificios conmemorativos, « lugares simbólicos »: conmemoraciones, peregrinajes, cumpleaños, emblemas, « lugares funcionales »: manuales, autobiografías y asociaciones civiles. Toda esta serie de lugares y mecanismos de memoria permiten al historiador-recopilador superar por medio del poder de la información, una serie de mitos, leyendas y clichés sobre la intervención y sus participantes, anclados en la subjetividad y el pensamiento social. De este modo, gracias a las setecientas ochenta y cuatro fichas elaboradas por el autor, que contienen preciada información tanto personal como profesional de esos

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 264.

soldados, el historiador puede desmentir tópicos falsos de la memoria intervencionista. Por ejemplo, gracias a la lectura de esta obra el lector puede darse cuenta de que los oficiales no dieron demasiado crédito al éxito de esta expedición, que no todos los oficiales pertenecieron a la clase privilegiada ni se formaron en academias prestigiosas como la de Saint Cyr; que por razones más burocráticas que personales no todos pudieron permanecer en México a pesar de sus matrimonios con nativas y que no todos estuvieron impregnados de la mentalidad colonialista y supremacista de la época :

Dos mundos extranjeros y extraños el uno y el otro chocaron y se encontraron. El « testimonio » francés, si bien revela el imaginario de los oficiales, sus fantasmas, su « orientalismo », manifiesta también su esfuerzo por traducir (para ellos mismos), por comunicar a sus amigos y parientes en la lejana Francia a México. Estoy lejos de la idea propagada por don Samuel (Huntington) según la cual las culturas se encuentran « en guerra » y no tienen nada en común.⁵³⁶

Es con esta reflexión que el narrador-historiador concilia su empatía personal con la de estos oficiales que se convirtieron, sin quererlo, en turistas y antropólogos singulares de su tiempo. Oficiales que como él mismo, al vivir la experiencia de la otredad, de la diferencia, tuvieron que superar los numerosos obstáculos culturales y sociales de su país de adopción. Con ello, en el mejor de los casos, aprendieron también a traducir, en el verdadero sentido de la palabra, como dice el historiador, lingüística y mentalmente a México. « Calebasse en tache! », resuena en la mente del Meyer profesional y del Meyer humano, y con esto termina su investigación- narración, relacionando su memoria con la de unos soldados, vendedores de calabazas, que dejaron su país para asimilarse profesional y sentimentalmente, como lo hizo él mismo, a su país de adopción.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 434.

Capítulo 3

historia y ficción

3.3.1 *Noticias del imperio* y *Yo, el francés* o la reconciliación de dos discursos: la literatura y la historia

La novela *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso y la obra historiográfica *Yo, el francés* de Jean Meyer, a pesar de haber sido escritas con quince años de diferencia, aparte de haber sido realizadas con fondos de la beca de la fundación Guggenheim cuentan con otros elementos en común. A pesar de las diferencias respectivas que comporta la reivindicación de dos géneros, la literatura y la Historia, ambos trabajos responden a una revisión seria y documentada de la Intervención francesa, manifiesta en una coincidencia de fuentes bibliográficas. Por otra parte, ambas obras son resultado de dos sensibilidades marcadas por el intercambio cultural franco-mexicano: la del mexicano que residió en Francia y que vivió allá la experiencia de ejercer la diplomacia y la del francés que desarrolló su carrera y echó raíces en México.

Como lo han señalado historiadores y literatos y teóricos como Georgy Lukacs, es inquebrantable el lazo que une a la novela y la novela histórica desde siglos atrás, así como lo son los hilos invisibles que entrecruzan el vaivén de la literatura con la Historia a través del tiempo. Han sido también numerosas las páginas que tanto historiadores como literatos han dedicado a reivindicar o a negar la relación y la contaminación entre ambos oficios, tal y como

lo destaca el mismo Del Paso en *Noticias del Imperio*. Como ejemplo de esta tendencia, en uno de los últimos subcapítulos de la novela « El último de los mexicanos », un narrador-autor, asumiendo el papel de historiógrafo, teoriza sobre un fenómeno que llama « la fascinación de la historia », que ha subyugado a no pocos escritores. La aceptación o la negación de una llamada « verdad histórica », como ya lo han polemizado Rodolfo Usigli, Jorge Luis Borges y el mismo Luckacs -maestros reivindicados por el autor- y Hayden White en el terreno de la historia, es un tema que preocupa a este narrador-historiador, complemento del narrador-fabulador. Una asumida supremacía de la imaginación literaria sobre el hecho histórico en la novela ha llevado a Usigli, como ya lo hemos estudiado, a reivindicar la « verdad poética » sobre el « carácter histórico ». En otros términos, como lo señala el narrador-autor de *Noticias del Imperio*, lo que Borges consideraba como la supremacía de lo « simbólicamente verdadero » sobre « lo históricamente exacto ». Este narrador-autor, por su parte, busca ser más conciliador en cuanto al reconocimiento del factor histórico en la construcción de la novela que retoma el suceso histórico, y en este caso la suya.

Asimismo esta reflexión lo lleva a interrogarse:

¿Pero qué sucede cuando un autor no puede escapar a la historia? ¿Cuándo no puede olvidar a voluntad lo aprendido? o mejor: ¿cuándo no quiere ignorar una serie de hechos apabullantes en su cantidad, abrumadores en el peso que tuvieron para determinar la vida, la muerte, el destino de los personajes de la tragedia, de su tragedia?⁵³⁷

La solución a esta interrogante, como lo asume este narrador-autor, radica más que en una veracidad histórica, en la sinceridad del historiógrafo comprometido con sus fuentes. Se puede decir que en este principio es donde radica lo que estudiosos de *Noticias del Imperio* como Natalie Sagnes o Elizabeth Corral Peña consideran como su rigor histórico. Esto, como contrapunto de los episodios en los que prima la fantasía desbocada y la imaginación poética. Por lo tanto, como puede observarse en diversos momentos de *Noticias del Imperio*, este narrador-historiador no deja de debatir, acreditar o contradecir sus fuentes, explícitas o no, las cuales, además de numerosas, incluyen a autores de diversas épocas y latitudes.

De esta manera, puede decirse que la elección de figuras tutelares, tanto de la literatura como de la historia, es otro de los puntos comunes entre Fernando del Paso y Jean Meyer. El narrador-historiador de *Yo, el francés*, por su parte, como puede observarse a lo largo de su

⁵³⁷ Fernando DEL PASO, *op. cit.*, p. 1006.

obra, asume como sus « padrinos » a Herodoto, Marc Bloch, Luis González, figuras notables de la escritura de la historia, pero tampoco deja de incluir a filósofos como Aristóteles y Max Weber, -también sociólogo eminente- y al poeta y escritor Paul Valéry. Esta elección, aparte de manifestar el carácter multidisciplinario de su estudio, también nos remite al debate histórico-literario, el cual no deja de interesar, fascinar y atormentar, en cierta medida, al narrador-historiador:

¿Cómo escribir la historia? Ese es todo el problema[...] debes cribar los documentos y poner en duda la fiabilidad del documento y del testigo; eso lo sabes hacer[...] pero viene después la fase literaria y la terrible pregunta: ¿Cómo escribir la historia?[...] El pacto es que no manipulas a la lectora, ni al lector, no le impones tu lectura, sino le ofreces tu mediación. Debes dar a entender, después de haber entendido primero; debes gustar también, difícil.⁵³⁸

Como puede observarse a lo largo del texto de Meyer, esta frontera entre lo histórico y lo literario es un fantasma que se cierne de manera constante sobre el historiador, y que también infiere en su forma de narrar los hechos, de acuerdo a la premisa: instruir y deleitar. Consecuentemente, colocando al historiador mismo en el banquillo de los acusados, recurre a establecer como testigos del debate a figuras notables de la literatura como Juan Rulfo, Liev Tolstoi o Andrei Bitov como sus testigos en la defensa de lo literario. Por lo tanto, al asumir una dualidad entre el historiador y el novelista, las preguntas acuden en torrente, tal y como lo manifiesta el narrador-historiador: « ¿Quién dijo « el pasado es otro país, allí hacen las cosas de modo diferente? Gaos, Chesterton, Ibn Jaldun? ¿Quién dijo que la historia es un poema (Carmen) en prosa, Nietzsche, el contemporáneo de tus subtenientes? ?[...] ¡Basta! ». ⁵³⁹ En medio de sus certezas e incertidumbres, el conflicto pirandelliano del papel del escritor, como receptáculo del eterno drama de los personajes, llega para exigir a este narrador-historiador asumir su estatuto de mediador. Esto a su vez lo lleva a interrogarse « ¿Quién es el autor? ». Interrogante cuya respuesta conlleva a la instancia narrativa a asumir y a ceder a su vez a una especie de fascinación de la literatura: « Tú no eres más que su logógrafo, el escribano. ¿Tantos años después de su muerte?[...] ¿Por qué no? ». De esta manera, el narrador-historiador de *Yo, el francés* confiesa el carácter fortuito, en cierta manera mágico, con el cual también el historiador se ve transformado irremediabilmente en « zapador de tumbas » para utilizar sus términos, arrostrado una vez más al cementerio de los personajes de la Intervención. Este

⁵³⁸ Jean MEYER, *op. cit.*, p. 269.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 263.

estatuto de escriba, «elegido» para plasmar la historia de estos personajes, sin embargo, como lo advierte, implica una responsabilidad, una obligación moral que el narrador-autor explica como un fenómeno humano. Como ya se ha estudiado a través de la historia de la literatura de la Intervención, tal responsabilidad es reivindicada mediante el compromiso moral del autor con sus protagonistas. Como ya lo manifestó Usigli y lo reafirmó del Paso en su momento, la tragedia personal del Segundo Imperio mereció más que un homenaje y más que un juicio personal, aislado o unívoco, y aun merece seguir perdurando en la memoria viva del escriba: sea literato, historiador o intelectual. Así clausura el debate el narrador-autor de *Noticias del imperio*:

Pero la última página sobre el imperio y los emperadores de México, la que idealmente contendría ese «juicio de la Historia»-con mayúsculas- del que hablaba Benito Juárez, jamás sería escrita y no sólo porque la locura de la historia no acabó con Carlota: también porque 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.⁵⁴⁰

En este manifiesto humanista de Del Paso, también podemos leer la reafirmación del cambio de paradigma, que en consecuencia replantearía una visión más contemporánea de la manera de escribir la historia. Primeramente, como ya lo afirmó Jacques Le Goff y como lo confirma esta cita de Del Paso, se hace evidente el rechazo de una idealización de la historia, inmutablemente sacralizada en la Historia con H mayúscula. La historia no tiene privilegiados, reafirma y con esto relativiza el historiador francés: «tout est historique, donc l'Histoire n'existe pas». Por otro lado, y en esto también coinciden del Paso y Meyer, la «historia de acontecimientos», cede su omnipresencia y su omnipotencia a las «historias»: historias personales, íntimas, focalizadas más en la individualidad y la subjetividad que en una interpretación del conjunto.

El narrador-historiador de *Yo, el francés* extiende el debate: «¿Será singular cualquier hecho histórico? No, específico ¿Y qué dirás de la pretensión a lograr la objetividad? Mejor cállate. Que la historia no explica nada, pero que explicita, lo que no es lo mismo».⁵⁴¹ Con esta precisión, el narrador-historiador se involucra en el desarrollo de un código del historiador.

⁵⁴⁰ Fernando DEL PASO, *op. cit.*, p. 1000.

⁵⁴¹ Jean MEYER, *op. cit.*, p. 266.

Reivindica una singularidad que marca la diferencia frente a la imposibilidad de aprehender el hecho histórico y ante la tentación de ceder ante la literatura, canto de sirenas. Haciendo acopio del método y los mecanismos de la historia, la voz narrativa se alza para confirmar y reafirmar, tanto para ella misma, como para el lector, esta diferenciación: «¡Ojo! No es novela, el autor utiliza un lastre creado antes de nosotros y no por nosotros, es el ISTOR de Herodoto, el buscón, el sabueso, el investigador, el que acopia datos ».⁵⁴² De esta manera, el narrador-historiador se remite a la etimología griega de la historia: Istor = testigo, el que ve, legitimando así lo que Le Goff considera el privilegio visual del historiador como búsqueda de información de primera fuente. Sin embargo, este carácter de testigo y en cierta manera de vidente, también remite en su definición original al voyeurismo: « voyeur ». Si aplicamos esta definición clásica del historiador a la instancia narrativa tanto de *Noticias del imperio* como de *Yo, el francés*, puede decirse que en nuestras dos obras se ejerce este voyeurismo de la historia en distintos grados. Como ya lo estudiamos en nuestro primer acercamiento a la novela de Fernando del Paso, tanto la imaginación literaria aplicada a la historia y al personaje histórico como los diversos modos y grados que asume la voz narrativa ejercen sin límite ni privación este privilegio de voyeurista. El autor, al cabo, practica este privilegio sin cuidarse ni de la intimidad del personaje histórico ni de la credulidad del lector ni de los límites de la verosimilitud, acogéndose a las libertades otorgadas por Talía. Sin embargo, en el trabajo de no-ficción de Meyer, como puede constatarse a través de su lectura, este voyeurismo tiene límites, que son los límites de la comprobación del hecho histórico, y se adhiere a ciertas reglas preestablecidas. «Señalas sus trucos » como lo explicita el narrador-historiador.

Desde los tiempos más sinceros e infantiles, siempre nos ha intrigado un hecho: ¿Dónde se esconde el autor cuando espía la escena que está describiendo? ¿Dónde se ha instalado tan disimuladamente[...] El autor permanece allí con su gabán abrochado, borroso e invisible como un ninja japonés, sin respirar ni mover los pies para no perderse nada de cuanto sucede a una vida ajena que nada disimula ante él, por confianza o por desvergüenza, por costumbre o por desdén.⁵⁴³

Para refrendar esta especie de pacto de respeto y sinceridad, tanto con su lector como con sus personajes, el narrador-historiador salda el problema de la focalización narrativa recurriendo precisamente a un literato, Fiodor Dostoievsky. Utilizando un recurso del escritor ruso, que considera transparente y novedoso para su época, este narrador-autor se vuelve

⁵⁴² *Ibid.*, p. 269.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 285.

evidente, molesta a sus personajes « y ellos nunca olvidan que puede verlos, que es su espectador ». Es en este sentido que se establece en el narrador-historiador una especie de irreprochabilidad de la primera persona, cuya autenticidad queda puesta en evidencia, en contraste con las trampas de la voz narrativa en la novela. Esta voz no solicita a su lector legitimación alguna, como lo señala y no tiene el pudor de declarar si lo narrado « así fue » u « ocurrió en realidad ».

De este modo, el narrador-historiador de *Yo, el francés ironiza*: « O bien, como dijo el poeta: Escribiré una enorme novela. Una novela de muchos tomos[...] Le daré un nombre convencional. Por ejemplo Mentira o Engaño ».⁵⁴⁴ Esta alegoría bien podría aplicarse a *Noticias del Imperio* de manera tanto genérica como formal. Como puede observarse en la novela de Del Paso, el carácter ficcional y lúdico se impone al referencial, por lo cual el saber histórico, a pesar del rigor de sus fuentes, no deja de ponerse en entredicho, hasta hacer que el lector, por momentos, pierda toda seguridad y certeza. De esta manera, la voz narrativa y sobre todo los personajes, en una dinámica de alternancia discursiva, entran en este juego de mentiras y de verdades, en el que hechos y ficciones son puestos en la misma balanza. El discurso del supuesto soldado que encabezó el fusilamiento de Maximiliano es testimonio de la preponderancia de este ludismo literario, que se permite jugar con todas las posibilidades genéricas y narrativas en la reconstrucción del hecho histórico:

Y ya con esta me despido. Allí les dejo, señores, la verdad y la mentira [...] Todo se los dejo, para que ustedes hagan lo que quieran: una historia, un cuento, la crónica de un 19 de junio del 67, una novela, da lo mismo: una canción, un corrido. Se los dejo para que ustedes escojan a su gusto qué fue cierto y qué no fue, para que lo ordenen como se les dé la gana [...] ⁵⁴⁵

Meyer, por su parte, apelando a la sinceridad narrativa de un historiador fiel a sus referentes y a sus fuentes, enfatiza el compromiso del narrador-historiador tanto con el receptor de la obra, como con los hechos y los personajes que en ella participan. Éste, por lo contrario, como buen historiador, clasifica su información de manera minuciosa y la divide en información comprobable, cuya ubicación y fuentes no deja de mencionar como buen archivista, e información no comprobada, contenida en otros apartados que intitula: « chisme, inciso, brocado ».

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 261.

⁵⁴⁵ Fernando DEL PASO, *op. cit.*, p. 910-911.

Así lo enfatiza con orgullo este narrador-historiador:

Es cuando decidiste concluir un pacto de verdad con tu lectora, con tu hipotético lector: buscaste, encontraste algo, algunos hombres, pretendes presentarlos, narrarlos, darles la palabra: Puedes decir que el texto que ofreces es un relato verdadero y no una ficción: tu orgullo es que no inventas nada.⁵⁴⁶

Estos párrafos de *Noticias del Imperio* y de *Yo, el francés* también son reveladores de la importancia concedida al lector, narratario por excelencia, al cual parece estar destinado su trabajo historiográfico. En el caso de la primera obra, el narrador-historiógrafo prefiere dar libertad a este hipotético lector para ejercer plena libertad sobre la información recibida, planteándole incluso la posibilidad de visualizarla como un modelo para armar. En cuanto al narrador-historiógrafo de *Yo, el francés*, tomando la parte de responsabilidad que le confiere su oficio, opta por transmitirle un compromiso con el valor de la historia o las historias preferidas, del cual la veracidad forma parte. La intención de este narrador de entablar un diálogo con un lector o lectora « –prefieres una lectora–» se confirma en las diversas ocasiones en las que el narrador se dirige al narratario. Un narratario o narrataria, que así como el de *Noticias del Imperio*, sería idealmente mexicano o franco-mexicano abierto a la alteridad, pero que en este caso, también debe cumplir con la exigencia de ser imaginativo(a), curioso(a) y paciente: « todo cuanto he escrito hasta el presente lo escribí para un lector imaginario y paciente. Que me disculpe o que se vaya al diablo». ⁵⁴⁷ De esta manera el narrador de *Yo, el francés*, al ser riguroso tanto con el Yo destinador como con el Tú destinatario, refrenda el compromiso de ambos con el circuito de la transmisión histórica.

Cuando el narrador-historiador de *Yo el francés* hace referencia a este pacto de veracidad con sus oficiales, también se refiere al reconocimiento de cada una de sus personalidades y de sus subjetividades. Puesto que, como este mismo lo reconoce, al conceder la palabra a estos soldados franceses y reconocer su paso, trascendental o efímero por la historia, también subraya la suya propia. Evidencia también del « franco-mexicano » que rinde un homenaje a la memoria de esos hombres a ciento cuarenta años de distancia. Evidencia notable del carácter y de las personalidades de estos también protagonistas de la historia, que no solamente se pone de manifiesto en los documentos oficiales que se vieron obligados a redactar, sino también en su correspondencia íntima con sus familiares. La recopilación minuciosa que hace Meyer de la memoria epistolar que se estableció entre estos soldados y sus familiares es otro ejemplo de las

⁵⁴⁶ Jean MEYER, *op. cit.*, p.268.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 264.

diferentes formas en las que el novelista y el historiador trabajan con estos documentos escritos. Mientras que Fernando del Paso, como podemos observarlo en su novela, alegoriza la correspondencia que estos oficiales mantuvieron con sus familiares –tanto los cercanos como los lejanos– en dos personajes tipo: Pierre y Alphonse; en *Yo, el Francés*, podemos constatar que estos « correspondientes » de la historia tienen nombres y apellidos : Émile de Kératry, Félix Douay, Frédéric Japy, entre muchos otros. Por consiguiente, la libertad del novelista que puede enmascarar u ocultar al personaje histórico es para el historiador la obligación, como lo asume Meyer, de señalar y evidenciar cada documento, palabra, testimonio, como parte latente de esta memoria viva.

Esto, como podemos observarlo, motiva al historiador a manifestar a su alter ego, especie de espíritu contradictorio y ficcional, que intenta a lo largo de la obra arrostrarlo hacia la mentira, de una vez por todas y de manera tajante, la imposibilidad del historiador de ceder a la tentación de la ficción:

¡No es una novela! – ¿Qué es pues? Pregunta él –Una novela debe dar una historia completa –Dice que él cuenta historias, pero ciertas. Algunas las cuenta hasta el final, otras no. Para algunas empieza por el principio, para otras por el final; algunas tienen un principio pero no tienen un final, otras tienen un final o una parte que no es posible contar, a veces pueden contarse pero no es siempre necesario, porque no hay nada interesante que contar; y sin embargo son historias.⁵⁴⁸

Las palabras de su maestro mexicano Luis González y González⁵⁴⁹ parecen hacer eco en la cabeza del historiador, y con esto se impone la necesidad de terminar: « Que la historia no existe, sólo existen historias de... » Necesidad de asumir que también el carácter limitado de la verdad histórica forma parte de la derrota del historiador ante el novelista. Sin embargo, en esta derrota reside la belleza de la historia o mejor dicho, de este compendio de microhistorias, que como la del diamante bruto está en el resplandor de su pureza: « Eres historiador, pero lo que te gusta es una historia como aquella, en sí misma, en su pureza absoluta...No quiero dar ninguna explicación final, esa historia es perfecta en sí ».⁵⁵⁰ De esta manera el narrador-historiador concluye el debate, con la certeza de que el historiador respetó las reglas prescritas

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁵⁴⁹ Luis González y González, historiador que Meyer reivindica como uno de sus maestros fue reconocido por su trabajo sobre la revolución mexicana, así como por haber sido pionero de la microhistoria. Se considera como la microhistoria, la tendencia historiográfica a hacer de las pequeñas poblaciones, objeto de estudio, enfoque que retoma Meyer para su trabajo.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 20.

por la moral de su profesión y que para éste la autenticidad del hecho como la de la vida misma se encuentra más allá del bien y del mal.

Conclusión de la tercera parte

La novela mexicana *Noticias del imperio* vino a dar continuidad al pensamiento trascendental que permea tanto a la novela liberal como al teatro de Usigli: el de la literatura como medio de trascendencia humanista. Humanismo que por medio de la imaginación buscó de una u otra manera ofrecer nuevas posibilidades ante el peligro de la escritura unívoca, definitiva, del suceso. La novela de Del Paso, como lo hemos intentado demostrar, debido a sus múltiples posibilidades de lectura y de análisis, es un trabajo que supera todo deseo de clasificación y encasillamiento. Son numerosos los términos con los que la crítica y los estudiosos han intentado definir, abarcar y aprehender esta obra monumental para caer en la cuenta de que ésta siempre escapará a la conceptualización, otro triunfo de la libertad creadora. Por otra parte, la literatura de Del Paso vino a dar continuidad a lo que puede llamarse el fenómeno del archiescritor mexicano, dando seguimiento a la línea tutelar de figuras como Alfonso Reyes, Octavio Paz y Carlos Fuentes. También cabe destacar la forma con la que Del Paso da continuidad en su novela a la « tradición de la ruptura » y la manera con la que se sirve de sus amplios conocimientos literarios para llevar el género al límite, ponerle trampas y repensarlo. Los capítulos pares y nones de *Noticias del imperio* sintetizan magistralmente estas dos tendencias, la ruptura y la continuidad: por una parte, el compromiso historiográfico del autor con el respeto del pasado de sus personajes y del contenido de sus fuentes y, por la otra, el poder de la literatura para poner en entredicho, deconstruir y volver a escribir esta historia. Cronotópicamente hablando, otra de las destrezas del autor de *Noticias del Imperio* es haber logrado recorrer, por medio de la inspiración literaria, de la locura y de la poética de la ensoñación todos los lugares reales e imaginarios de la Historia y hacer converger, en un solo espacio todos los tiempos: pasado, presente y futuro. Lugares, tiempos y posibilidades reunidos

en una sola memoria, erudita, grandiosa, monstruosa: la memoria alephiana de Carlota de Bélgica. Con este personaje, como hemos intentado demostrarlo, también Del Paso, siguiendo la línea de Carlos Fuentes, rinde homenaje a hitos literarios, cuya trascendencia humanista dejó huella en su época y para la posteridad, *La Celestina*, *Don Quijote*, *El elogio de la locura*, *Gargantúa y Pantagruel*. La locura de Carlota fue el pretexto ideal para reunir siglos de literatura, poesía, lenguaje y conocimiento y hacer desfilar en unas cuantas páginas el vasto carnaval de la historia. El humor y el carnaval, así como las manifestaciones lúdicas de la reflexión humanista, han ido a la par con la escritura de la historia mexicana, como ya lo hemos podido ver tanto en la novela decimonónica como en la de Del Paso. Esto también lleva a la cuestión teórica de la escritura de la historia en la literatura, la cual ya se plantea el narrador-autor de *Noticias del Imperio*: « Quizá la solución no es plantear una historia alternativa como Borges ni eludir la historia como Usigli sino conciliar lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención ».⁵⁵¹

¿Es la historia, como lo expresó Voltaire, una broma que juegan los vivos a los muertos? Esta es la interrogante que se plantean tanto Fernando del Paso como Jean Meyer a quince años de distancia, cada uno desde su oficio: la literatura y la historiografía. La Intervención francesa, terreno inexpugnable de trabajo, histórico y literario, llevó al historiador francés asimilado en México a retomar este acontecimiento histórico con el objeto de rescatar la memoria histórica de los soldados franceses del ejército intervencionista y de desmitificar una serie de mitos y clichés anclados en el imaginario del Segundo Imperio mexicano. Con una obra que oscila entre la historiografía y la ficción, Meyer establece en *Yo, el francés* una especie de continuidad con el arduo trabajo de investigación bibliográfica y de archivo realizado por Del Paso, poniendo atención especial a la serie de testimonios que dejaron los oficiales franceses en su paso por México. Sin embargo, esta obra también responde a un trabajo de búsqueda personal del historiador por asimilar esta memoria documental y sentimental que los oficiales dejaron durante su paso por México a la del francés que decidió hacer de México su lugar de residencia y por ende, su país de adopción. Bajo una perspectiva que lo pone en relación con los importantes trabajos de los historiadores de la escuela de los Annales, Jacques Le Goff y Pierre Nora, Meyer trata de reconstruir una especie de « álbum de familia » de los principales oficiales enviados a México por el ejército francés. Armado de sus fichas, su entrañable máquina de escribir Lettera 32 y su computadora, aliados del hombre en la preservación y conmemoración de la memoria, el narrador-historiador inicia un vertiginoso y exhaustivo recorrido por los

⁵⁵¹ Fernando DEL PASO, *op. cit.*, p. 1006.

lugares de memoria lingüísticos, demográficos, económicos, biológicos y culturales de estos oficiales. Encontrar las preguntas adecuadas para dar con las respuestas, es el principio hermenéutico de base del narrador-historiador en la erección de este monumento a sus soldados, para lo cual encontrará como aliado al oficial Gustave Niox. De esta manera, buscando adentrarse en la memoria del jefe de los Invalides, y tomándolo como cómplice y guía de las historias de sus oficiales, con quienes lo unía un particular aprecio, el historiador da con la memoria de su padre, antiguo combatiente, como sus *mexicains*, en la guerra contra Alemania.

Como lo hemos observado a lo largo de esta investigación, en México, un trabajo de búsqueda identitaria se ha asimilado a la escritura de la intervención francesa, y se ha buscado en sus personajes la explicación del pasado y de los fantasmas que acechan el destino del México sincrético. Una vez mexicanizados Carlota y Maximiliano en la memoria intelectual de México, el trabajo de Meyer viene a rehabilitar y rescatar al oficial francés de la incompreensión de novelistas y dramaturgos, y hacerlo también parte de este proceso de asimilación cultural. Por ello, en contraparte de aquellos franceses que miraron a México bajo la lente del exotismo y de la barbarie, estuvieron aquellos otros que, como el historiador mismo, fueron receptivos a su lengua, cultura y sensibilidad, logrando una comprensión y asimilación del país de adopción.

Este trabajo de memoria historiográfica también puede considerarse como un trabajo de metahistoriografía, en el sentido en que es pretexto para el historiador para desarrollar una exposición del trabajo de archivo y de las particularidades del quehacer historiográfico. Sin embargo, este historiador también está consciente de que la tentación de la contaminación de géneros está ahí presente, como lo muestran siglos de confusión, diálogo e intercambio entre la literatura y la historia. Es de esta manera que Meyer representa, por medio de un alter ego, mala conciencia del historiador, esta tentación de la historia por sucumbir a la ficción. Este debate, también lo pone en diálogo con *Noticias del Imperio*, novela con la que, además de fuentes bibliográficas, comparte, como se ha desarrollado, una serie de elementos formales y estructurales. Aunque reconoce que, gracias al trabajo de la novela histórica, el quehacer histórico se ha enriquecido y ha desarrollado nuevas perspectivas no deja de reiterar los compromisos de base de la historia: la verdad y la claridad. Apelando a la ego historia, tendencia de la historiografía que exige la implicación y la sensibilidad del historiador con su sujeto de estudio, el historiador hace causa común con sus *mexicains*, sin dejar por lo tanto de respetar el compromiso con su profesión de fe. Puesto que está patente que la objetividad y la verdad son meras pretensiones, el historiador inclina la balanza por su lado, y en esta subjetividad apoyará, más aún que un compromiso con la transmisión de la verdad absoluta, un compromiso con la

sinceridad. Finalmente esta implicación identitaria y humana del autor con sus personajes, como lo hemos observado en el caso de Usigli y del Paso, y ahora en Meyer, será la coyuntura para la trascendencia de esta literatura de tema intervencionista.

Conclusión General

La importancia de la literatura mexicana liberal y decimonónica de tema intervencionista, además de constituir un triunfo de la imaginación y de la creación contra las limitaciones del exotismo extranjero, radica en su esfuerzo por emprender una primera reflexión sobre la identidad nacional mexicana. Sin embargo, dada la juventud de México como país independiente y la censura impuesta por tres siglos de colonización española, la política de esta nación, diezmada por la guerra y por la división social, se enfrentó a la difícil tarea de fundamentarse a partir de poco o nada. En este caso, como lo muestra la filosofía de la historia mexicana, para deslindarse políticamente del yugo de la dominación española, el ingenio liberal también recurrió a la readaptación y apropiación de modelos extranjeros, tomando ejemplo tanto del joven pueblo estadounidense como del pensamiento ilustrado y revolucionario francés. En medio de la guerra civil, correspondió precisamente al presidente de origen indígena Benito Juárez García y a sus colaboradores tomar medidas drásticas para replantear los paradigmas con los que se había conducido hasta ese momento la política mexicana. Primero, desde la clandestinidad y la persecución y luego frente a la victoria, correspondió a este grupo de oficiales, políticos, intelectuales y periodistas consolidar y legitimar lo que ellos declararon como la independencia definitiva de México del yugo europeo. Como lo hemos observado en el estudio de autores liberales sobresalientes como Ignacio Altamirano, Juan Mateos y Vicente Riva Palacio, también correspondió a la literatura y las artes liberales legitimar estos ideales políticos, históricos y sociales que marcaron el nuevo rumbo del país, luego de la emancipación de Francia. Esta literatura, fundamentada tanto en un espíritu humanista, como en una

mentalidad heredada del pensamiento francés de las Luces, encontró tanto en el ensayo como en la prensa, la caricatura y el folletín, medios idóneos para extender sus alcances.

La novela-folletín, formato en el que fueron publicados los relatos de este corpus, garantizó el éxito y la difusión de novelas como *El Cerro de las Campanas* (1868), *Clemencia* (1869) y *Calvario y Tabor* (1869). Gracias a este subgénero literario, heredado de la prensa francesa, autores franceses célebres como Víctor Hugo y el mismo Altamirano alcanzaron fama y reconocimiento a nivel internacional y lograron alcanzar un mayor número de lectores. Sin embargo, no todas las novelas-folletín garantizaron la trascendencia ni la continuidad de sus autores ni del género, el cual, finalmente se agotó y fue relegado a las categorías de literatura infantil, vulgarizadora y de entretenimiento. Ejemplo de este fenómeno es la novela francesa de tema intervencionista, obra de ciertos autores de nuestro corpus, tales como Lucien Biart y Gustave Aimard, entre otros ya mencionados en este estudio. Estas novelas, herederas de la novela de aventuras de tipo *western*, por sus temas, lenguaje y contenido son continuidad y en muchos casos imitación de las novelas de Gabriel Ferry, célebre autor de folletines de principios del siglo XIXe. Las estructuras de estas novelas son bastantes simples y correspondieron al desarrollo de un periplo protagonizado por soldados y rancheros, ya sea franceses o mexicanos, los cuales se enfrentan a las hostilidades del paisaje y de numerosos enemigos. Estos relatos son también reflejo de los clichés, tópicos y prejuicios raciales de la mentalidad europea y francesa de la época, de los cuales fueron testimonio los libros de viajes y tratados con pretensiones antropológicas. *Benito Vázquez*, novela de aventuras de Lucien Biart es un ejemplo de los prejuicios raciales y sociales que aun reinaban en las aproximaciones literarias hacia países considerados como lejanos, extraños y exóticos, de lo cual dan fe las novelas sobre Norteamérica, el oriente, y las Antillas. Análisis hacia este tipo de literatura, como *Mythologie du Métissage* de Roger Toumson que analiza la novela criolla, son ejemplo de las similitudes que pueden encontrarse en la aproximación racial que los autores franceses hacen de personajes criollos de las Antillas y la que aplican a la representación del criollo mexicano, del mestizo, del indio y del mulato, estratificaciones sociales mexicanas.

También a finales del siglo XIXe otros autores, respondiendo a una moda bastante redituable en Francia, publicaron relatos de aventuras que se desarrollan en el México de la Intervención. Narraciones como *Le Chemin de la Vera-Cruz* (1887) de V. H Martin, *Les Bouchers Bleus* (1895) de Fernand Hue y la novela tardía *Sang Bleu* (1939) de Robert Goffin responden a la curiosidad de la población francesa por descubrir aquel país tan lejano y diferente que había despertado el interés expansionista de Napoleón III. Estos autores, ahora caídos en el

olvido de la crítica y los compendios literarios, constituyen un interesante objeto de estudio para futuras investigaciones sobre la literatura francesa situada en América y el tema del exotismo americano. Aparte del estudio de Guy-Alain Dugast que se detiene en la literatura anterior a la Intervención y de la breve crítica de estas obras que Fernando del Paso realiza en su novela, los críticos mexicanos y franceses no se han consagrado lo suficiente a estudiar estos relatos y folletines publicados durante el siglo XIXe. Acercándonos a los textos decimonónicos antes mencionados, resulta particular y sorprendente la manera en que los autores mexicanos y franceses construyen sus universos diegéticos, a partir de espacios, temas y figuras similares. Por ello, uno de los objetivos de este análisis comparativo fue poner en perspectiva esta narrativa francesa con la de los autores mexicanos liberales, para poder así tener una visión literaria e ideológica de conjunto.

Tanto en los relatos de autores franceses como *Benito Vázquez* y *Doña Flor* o *Le Chemin de la Vera-Cruz* como en los relatos mexicanos liberales antes mencionados, la aproximación de los autores hacia los personajes desde un enfoque racial, resulta negativa, problemática y ambigua. Desde el punto de vista del folletín francés de aventuras, por una parte observamos el carácter pernicioso que las obras atribuyen al mestizaje, de acuerdo con una concepción negativa de la mezcla, como sinónimo de impureza y degeneración. Por la otra, estos autores establecen una relación entre los habitantes del trópico salvaje y la naturaleza, de cuya exuberancia, rudeza y calidez son reflejo. En estos relatos, el tópico del buen salvaje ya no funciona, porque en este caso sus virtudes han perecido con el mestizaje y la herencia del feudalismo y la corrupción española. Por consiguiente, en los relatos franceses de tema intervencionista, el exotismo, además de continuar con la difusión de clichés lingüísticos, antropológicos, históricos y sociales, manejó un discurso sobre la imposibilidad para el mexicano de acceder a la civilización.

La novela mexicana liberal, por su parte, constituyó un esfuerzo por contrarrestar las tendencias exotistas y el extrañamiento ejercido por el extranjero hacia el desarrollo, la cultura y las tradiciones mexicanas, como da testimonio de ello Altamirano a través de sus publicaciones periódicas. El ingenio liberal, después del triunfo de su causa en la política y las armas, hizo de su literatura un manifiesto y legitimó a México como nación civilizada. Para ello, como lo observamos a través de las obras estudiadas, por una parte retomó estrategias de la tradición literaria europea como el romanticismo, la ironía y la carnavalización, y por la otra, retomó el exotismo folklorista para mexicanizarlo e invertirlo en una especie de dinámica contra-exotista. La novela de Juan Mateos es un temprano ejemplo de una forma lúdica de

narrar la historia y del hermanamiento entre el registro culto y el registro popular. En cuanto al registro culto, se caracteriza por un lenguaje elevado, el conocimiento y el dominio de la literatura y la cultura internacional. En cuanto al registro popular, éste se manifiesta en el recurso de la «pequeña historia», la letrilla satírica, la burla carnavalesca hacia los conservadores y la exotización de los franceses. Otros méritos de este escritor mexicano, injustamente tratado por la crítica mexicana contemporánea, fueron, por un lado, el haber utilizado en su novela importante material historiográfico como memorias, artículos de prensa y correspondencias, y por el otro, el haber incorporado a personajes históricos como Maximiliano y Carlota al imaginario icónico de la cultura mexicana. Ejemplo de ello es la importancia que concede al potencial trágico de la vida de los malogrados emperadores, el cual sería retomado y profundizado posteriormente por el drama, además de su temprana mitificación de la figura de la emperatriz como ícono materno y como representación de la locura.

Clemencia, por su parte, además de haber trascendido en la literatura mexicana por su estilo cuidadoso, pulido y mesurado en relación con las novelas de sus contemporáneos también sobresale por su técnica narrativa y la agudeza de su discurso. Más allá de la limitación que su estructura folletinesca plantea para el desarrollo y la profundización de los personajes y sus motivaciones y más allá los excesos sentimentales del romanticismo, la novela de Altamirano es notable por el manejo de una interesante dinámica entre la apariencia y la esencia y por una temprana, aunque velada, denuncia de la discriminación racial, aun prevaleciente en la sociedad mexicana de la época. Los protagonistas del relato, la bella Clemencia y el infortunado Fernando Valle, son representativos de esta dinámica entre el ser y el parecer, ella, una mujer liberal bondadosa, inteligente y comprometida con la causa, él, un soldado liberal valiente y denodado, pero a cuya fealdad física parece corresponder una tara interior. Cabe destacar el carácter autobiográfico implícito en el personaje de Valle, discriminado por su apariencia física, como el autor lo fue por sus orígenes indígenas. Esta implicación autorial, común en el autor romántico decimonónico, funciona también como una denuncia de la sociedad y la literatura de su época. Según lo estigmatiza la novela, bajo la influencia de las modas extranjeras, sobre todo provenientes de Francia, la literatura, reflejo de las mentalidades, se mostró inclinada a la exaltación de lo bello y lo superfluo, en detrimento de valores que el autor consideró esenciales y auténticos como el provincialismo, la austeridad y el nacionalismo. De este modo, el lector descubre la ironía de la novela a través de su desenlace, sobre todo en el sacrificio mesiánico

de Fernando Valle, quien decide renunciar a la salvación para dar un ejemplo de virtud y moral a sus verdugos.

Como lo hemos observado a través del análisis de este primer momento de la literatura de tema intervencionista, mientras que la narrativa francesa establece una continuidad con el relato exotistas de aventuras y el libro de viajes, la novela mexicana experimenta la necesidad de definirse y establecer sus parámetros en relación con sus antecedentes e influencias. Tanto Altamirano, como Mateos y Riva Palacio, intelectuales cosmopolitas y herederos de la Ilustración francesa, buscaron retomar la emancipación de Francia como pretexto para fundamentar la reescritura de la historia mexicana. Para ello, buscaron deslindarse del pasado colonial y de toda noción de colonialismo y mestizaje, como se puede constatar en la caracterización de sus personajes y los discursos vehiculados en los relatos. Aunque se puede encontrar por otro lado en estas obras un discurso moralista y un fondo religioso, reflejo de una sociedad profundamente marcada por las prácticas de la tradición católica. Las múltiples imágenes e íconos religiosos que aparecen en el transcurso de estos relatos y el paralelismo que establecen entre los patriarcas liberales y los patriarcas del Antiguo Testamento muestran también la influencia de estos discursos también con miras a ganar la simpatía de los lectores y la devoción del público femenino.

Sin embargo, la novela liberal y su escritura de la Historia también constituyeron una escritura épica, en el sentido que le da Carlos Fuentes, el cual obedece a un carácter preceptivo y a una carencia de ambigüedad. Debido a la inmediatez del momento y a la participación de los escritores liberales en el campo de batalla, estas obras liberales tienden a omitir la parte conservadora y la herencia de España en el proceso de construcción de una identidad, una patria y una nacionalidad mexicanas. Lo mismo sucedió con la parte indígena, sector discriminado y sobajado de la población y también víctima del prejuicio del círculo liberal ilustrado, lo cual dio como resultado, como se puede constatar en las obras del corpus, un mexicanismo falseado. Como lo señala Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*⁵⁵², el liberalismo, al ocultar y negar los traumatismos de la conquista y al fundamentar su proyecto en un utopismo que no tomó en cuenta la realidad del país, cayó en una falta de congruencia y en la legitimación de una fatalidad. El problema racial, antropológico y espiritual, que constituyeron las taras del mexicanismo, fue así, como lo explicó el filósofo Samuel Ramos en los años 1930, consecuencia de la falta de reconciliación del liberalismo con una cultura y con una historia

⁵⁵² Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, México, 1950.

integral. De esta manera, como lo hemos analizado, Fernando Valle, el protagonista de *Clemencia*, constituye, en su parte negativa, la representación de los defectos de esta psicología mestiza: la máscara, la desconfianza, el mimetismo, el provincialismo. En conclusión, la « tragedia mexicana » habría de esperar las representaciones dramáticas del siglo siguiente para buscar respuestas y ser confrontada desde el punto de vista de una reconciliación con la parte sincrética y universalista de la cultura del país, así como del componente ideológico y político del conservadurismo.

Tempranamente, el teatro de tema intervencionista vio en la inmolación de Maximiliano y en la locura y la ambición de Carlota materia dramática idónea para la representación. El conjunto de piezas elaboradas en la segunda mitad del siglo XIXe por autores mexicanos, franceses y de otras latitudes como Giosué Carducci, son testimonio de la fascinación que el universo cortesano y la idílica y fastuosa vida de los emperadores y su trágico desenlace habrían de ejercer en el imaginario literario. El teatro mexicano, desde el inicio, a diferencia de la novela, toma como protagonista a la pareja imperial, por una parte, como figuras trágicas cuya inmolación ofrece una lección sobre el castigo hacia la soberbia y de la ambición y por la otra, como parábola del sacrificio de un régimen monárquico e imperial ejemplar en cuanto a su nobleza y humanismo. Como lo hemos observado, este fenómeno también fue el comienzo de la construcción de una serie de simbolismos en torno a estos controvertidos personajes históricos, cuya vida en Europa y México dejó varias interrogantes. En general, de estas manifestaciones inmediatas se puede entresacar la fascinación que ejerció sobre los dramaturgos extranjeros el exotismo del contexto en el que se desarrolló la tragedia de los emperadores: dos herederos extranjeros que dejaron una vida de exilio y comodidad en Europa para aventurarse en otro país lejano, desconocido y ajeno.

En cuanto al imaginario dramático mexicano, paulatinamente habría de identificar el conflicto histórico de un pueblo en busca de identidad con la de estos extranjeros que buscaron asimilar la suya a la de la tierra que mal los acogió. Por otra parte, en el teatro mexicano pudo desarrollarse un proceso de apropiación de los emperadores como símbolos que con el tiempo se volverían recurrentes en la iconografía cultural de la literatura mexicana. Un momento significativo en el proceso de apropiación de las figuras de Carlota y Maximiliano para su representación teatral en México fue el protagonismo que en 1932, a cinco años de su muerte, cobra la emperatriz en la pieza *Miramar* de Julio Jiménez Rueda. Como puede observarse a lo largo de la bibliografía dramática acerca de los emperadores, este protagonismo puso los reflectores en la figura de la emperatriz, más que como infortunada consorte de un emperador

inmolado, como mujer de carácter y protagonista de su propio drama. Resulta también destacable el carácter sincrético que comienza a delinarse en la Carlota de la pieza *Carlota de México* (1942) de Miguel Ángel Lira, en la que también se pone de manifiesto la nacionalización simbólica de la emperatriz. Con la profundización que aporta el austriaco Franz Werfel en *Juárez y Maximiliano* (1925) en su aproximación a la psicología de Maximiliano y de su liberalismo, que contrasta con el del presidente Benito Juárez, la imagen de los emperadores cobró un carácter menos negativo a ojos de los dramaturgos y escritores mexicanos.

El ejemplo más representativo de la reflexión desde el drama sobre el legado de los emperadores hacia su nueva patria, aunado al manejo de sus figuras como símbolos multireferenciales es la obra *Corona de Sombra* (1943) de Rodolfo Usigli. La trascendencia de esta pieza, en la cual el sentido de lo trágico y la caridad cristiana se hermanan y compaginan, también se debe a la solución que plantea al debate sobre la herencia cultural y la identidad mexicana, tema recurrente en el pensamiento mexicano. En *Corona de Sombra*, así como en otras obras del teatro usigliano, el autor consigue representar con mesura y maestría ideas recurrentes sobre la historia de México, así como las diferentes vertientes que han caracterizado el debate histórico nacional, puesto de actualidad a principios del siglo XXe por la filosofía del Ateneo de la Juventud. De este modo, a través de las figuras de Carlota y de Juárez, éste, simbólicamente representado por el historiador indígena Erasmo Ramírez, la imaginación y el lirismo se confrontan con la Historia, la memoria, el mito y la leyenda. Otra vertiente del debate se aborda mediante la conceptualización que hace Usigli de Maximiliano: el Emperador representa la universalidad y el sincretismo que Europa aporta a la raíz indígena y la tradición mexicana, representada por el estatismo y la austeridad de Benito Juárez. De esta forma, a través de representaciones simbólicas como la máscara y la pirámide, el dramaturgo consigue dar vida a lo que Antonio Caso y José Vasconcelos se esforzaron por teorizar en obras como *El problema de México y la ideología nacional* y *La Raza cósmica*⁵⁵³. A través de la humanización de Carlota y Maximiliano, monarcas mexicanizados por la locura, el mesianismo y su misión humanista en México, Usigli propone una visión de cierto mestizaje cultural mediante el motivo del sacrificio, en el cual la cosmovisión prehispánica, como mito fundador y renovador, se ve complementada por la visión cristiana del perdón y la expiación. A través de la vida y los actos de los emperadores en México, Usigli consigue representar la parábola del cruento proceso de

⁵⁵³ Ver Antonio CASO, *El problema de México y la ideología nacional*, Ed. Cultura, México, 1924 y José VASCONCELOS, *La Raza cósmica*, Asociación nacional de librerías, México, 1925.

la conquista, además de asimilar a los emperadores a figuras míticas y fundadoras de la identidad nacional como Quetzalcoátl, la Malinche y Hernán Cortés. Maximiliano y Carlota, a través de la reflexión usigliana, constituyen la contracara de la colonización, entendida como proceso cruel y traumático ejercido contra una población indígena sobajada y humillada por la destrucción y el ultraje. De esta manera, puede establecerse un paralelismo entre la idea vasconceliana de la raza cósmica, es decir, la vindicación de un criollismo o mestizaje positivo y vital y la del sincretismo propuesto por la intercesión de Maximiliano y Carlota. Se vislumbra así, como lo soñaron los filósofos del Ateneo, la perspectiva de un nuevo periodo de reconciliación cultural.

Aparte de escenificar la reflexión histórica e identitaria sobre México a través del drama de Carlota y Maximiliano, poéticamente, *Corona de Sombra* es una pieza poseedora de una gran riqueza lírica y simbólica. La organización de la pieza, en dos cuadros que representan dos momentos diferentes de la vida de la emperatriz, el tiempo de la historia y el tiempo del mito, es otra de las aportaciones que llevan la pieza de Usigli a trascender las limitaciones espacio-temporales de la escena teatral. El autor, también interesado por el psicoanálisis y poseedor de una teoría poética del signo, logra relacionar a los emperadores, por medio de objetos ricos en significados, con una serie de figuras míticas, que por su riqueza simbólica serán retomadas posteriormente por otros autores. De esta manera, gracias a una poética del fuego, para utilizar el término del filósofo francés Gaston Bachelard, los emperadores dejan de ser simples personajes referenciales para adquirir significaciones míticas: Carlota se ve simbolizada en el ave Fénix, la máquina voladora, al tiempo que encarna la locura lúcida y crítica y el progreso de la civilización europea. Maximiliano aparece como Hiperión, Apolo y la dualidad del dios indígena rubio barbado Quetzalcóatl con Cristo, figura mesiánica del catolicismo europeo. De esta manera, a partir del drama de Rodolfo Usigli, los emperadores logran trascender el imaginario literario mexicano para alcanzar un estatuto mítico y legendario, que seguirá siendo referencia literaria hasta nuestros días. El teatro de la Intervención, por parte de los dramaturgos franceses contó con dos manifestaciones tardías: *Charlotte et Maximilien* (1945) de Maurice Rostand y *Maximilien* (1964) de Jacques Perret. Puede decirse que estas piezas destacan por la originalidad de su forma: una por su hibridación de la tragedia con el vaudeville y la otra como comedia vanguardista. A diferencia del teatro mexicano, que encontró en el drama de los emperadores explicaciones culturales y una reflexión sobre la literatura y la historia mexicanas, estos dramas franceses tardíos y postreros retomaron clichés y tópicos recurrentes del imaginario exotista europeo, así como sus recursos lúdicos y sistemas folklóricos. Por lo tanto,

puede decirse que, aparte de su reactivación de la literatura de tema intervencionista a mediados del siglo XXe, estas piezas francesas no aportaron mayores elementos a la reflexión sobre el encuentro cultural entre los dos países y los personajes de este suceso histórico.

En México, Carlota y Maximiliano, se convirtieron en tema recurrente de la literatura mexicana, como lo hace constar tanto la reflexión y el drama usigliano como posteriormente la obra de otros autores que siguieron interrogando la cultura nacional, como Carlos Fuentes. La iconografía visual que constituye el legado de los efímeros emperadores de México, tanto por la serie de objetos otrora expuestos en su Castillo de Miravalle en Chapultepec, como por las fotografías y retratos de los emperadores, sirvió también de inspiración para la continuidad de esta memoria poética e intelectual. Carlos Fuentes, motivado por la fuerza visual, poética y simbólica de las figuras de los emperadores, habría de retomarlos como personajes recurrentes en su obra narrativa, tanto en relatos cortos como « El Muñeco », « Tlactocatzine del jardín de Flandes » y « Aura », como en novelas como *Terra Nostra*. La pieza teatral *el Tuerto es Rey* (1970), también está consagrada a los emperadores.

Esta obra de Fuentes, influida por las vanguardias teatrales y la novela gótica, por una parte muestra una visión histórica totalmente opuesta a la que propone el humanismo luminoso de Usigli, y por la otra, constituye una denuncia de las patologías del hombre y del consumismo, así como del fracaso del libre albedrío en la modernidad occidental. En ella, los emperadores, deconstruidos y casi totalmente despojados de toda carga semántica y referente histórico, son los protagonistas de una reflexión del autor sobre la crisis y la arbitrariedad del símbolo y del signo lingüístico, así como de las formas opresivas del poder. La vejez crapulosa de su Carlota decadente, su irreverencia, su lenguaje soez, su desprecio por la especie humana y por su consorte, tienen por objeto denunciar los clichés y estereotipos adjudicados a la emperatriz, así como poner de relieve la pasividad y la sumisión de la condición femenina. Maximiliano, sobajado con el título de « duque », aparece como un ser dual, entre huérfano y matricida, esclavo servil y amo implacable, de modo que el emperador caído se revela como un muñeco sin alma, marioneta de su consorte, una estatua de sal petrificada en la memoria.

Los emperadores en la pieza de Fuentes también son la representación de la circularidad y la permanencia del mito mexicano, así como alegorías de parejas míticas como Adán y Eva, Penélope y Odiseo, Hernán Cortés y la Malinche. Asimismo, por medio de los conflictos patológicos que oponen una Carlota matriarca, impositiva e inquisidora a un Maximiliano, servil, dependiente y humillado, la obra de Fuentes alude al recurrente conflicto entre las

nociones de la civilización europea y la barbarie mexicana. De este modo, la importancia de la reflexión que propone Carlos Fuentes sobre el Segundo Imperio, radica en su nuevo examen del episodio mediante una síntesis del papel histórico, cultural y literario de los emperadores. Por otra parte, el proceso de deconstrucción de estos personajes hace de ellos, más que representaciones históricas, íconos universales. Tanto en la pieza de Fuentes como en *El eterno femenino* de Rosario Catellanos (1976), comedia fársica en la que interactúan figuras femeninas ilustres, y *Adiós Mamá Carlota* (1989) de Homero Aridjis, que representa al Segundo Imperio a través del Auto Sacramental, podemos encontrar el dinamismo proteiforme que cobraron las figuras de los emperadores en el imaginario mexicano del drama, el cual hizo de ellos motivos de reivindicaciones literarias, identitarias, sociales, ecológicas o de género. De esta manera, a través de la evolución de las figuras teatrales de Maximiliano y Carlota, la imaginación literaria las convirtió en íconos de un imaginario poético e identitario.

El tercer momento de síntesis literaria de la reflexión sobre la Intervención y el Segundo Imperio se plantea con *Noticias del Imperio* (1987) del escritor, diplomático e intelectual Fernando del Paso. Puede decirse que la novela de Fernando del Paso sintetiza magistralmente más de un siglo, no solamente de historia, reflexión y visión de este suceso, sino también de literatura, poética y lenguaje. Esta obra enciclopédica, monumental y totalizadora resume notablemente los momentos sobresalientes de la Intervención: la temprana reflexión de la imaginación y la inteligencia liberal en contraparte con el exotismo de la novela francesa; las aportaciones simbólicas, icónicas y culturales del teatro de tema intervencionista, notablemente en las obras de Rodolfo Usigli y Carlos Fuentes que proponen un balance y una puesta en perspectiva del suceso y sus actores a la luz de la literatura y la historia latinoamericana y universal, en vísperas del cambio de siglo. Por otra parte, como lo hemos estudiado, *Noticias del Imperio* constituye un homenaje al sincretismo cultural mexicano, tema de controversia en el debate intelectual y literario nacional: homenaje al legado europeo encarnado por la figura de los emperadores, que vino a reconciliar a México con el traumatismo del primer sincretismo; y homenaje a la imaginación, « la loca de la casa » de la literatura y de la historia, con sus recursos lúdicos, folklóricos y carnavalescos, así como al ideal humanista que ha regido y hermanado a Europa y América a través de los siglos.

En un ejercicio dual de escritura, esta novela narra los sucesos de la Intervención francesa desde dos discursos: el de la imaginación literaria, que tiene como representación y voz narrativa a Carlota, y el de la crónica histórica y el registro historiográfico, en el cual dialogan y convergen, tanto los protagonistas como las fuentes bibliográficas. Este relato

histórico, en su afán por tratar de la manera más completa y exhaustiva posible los hechos y las controversias que giraron en torno a lo personajes de la Intervención, combina la investigación y el ejercicio bibliográfico comparativo, que acude a textos antiguos y actualizados, con las vertientes de la historia popular: la letrilla, el corrido, el dicho, la anécdota y la habladuría. Por otro lado, *Noticias del Imperio* constituye también un notable ejercicio de metaficción: pues por medio de la parodia, la alegoría y figuras retóricas como la metáfora y la metonimia, muestra desde el interior, cómo se construye un relato, cuáles son las relaciones de intercambio entre los diferentes signos, símbolos y tópicos que intervienen y de qué manera se manifiestan en éste las diferentes estructuras del lenguaje y de la comunicación. De esta manera, asistimos a una conjunción entre sincronía y diacronía en la obra: por una parte, la atemporalidad y la contingencia en la que se desarrolla el monólogo de Carlota antes de su muerte y, por la otra, el desarrollo cronológico que da el relato a los sucesos de la Intervención, dejando en el lector una sensación de totalidad. Otro de los logros de *Noticias del Imperio* es que, a partir de la convergencia del pasado con el presente, logra una proyección hacia el futuro, proyecto humanista ya latente en Usigli y desarrollado por Fuentes en ensayos como *Cervantes o la Crítica de la lectura* (1976) y en novelas de síntesis como *Terra Nostra* (1975). En la novela de Fernando del Paso, como en las obras de estos otros autores, la reflexión sobre el Segundo Imperio y la humanización de los emperadores también permite explicar la identidad, la cultura y la historia de México a través de la literatura. Partiendo del motivo humanista de la locura lúcida, la novela de Fernando del Paso también rinde homenaje a la libertad, la pluralidad y los alcances de la escritura, así como a la inagotabilidad del lenguaje, que tiene como grandes pilares a los pensadores europeos: Erasmo, Michel de Montaigne y François Rabelais. De este modo, a través de una revisión de la locura de Carlota y de una serie de simbolismos que remiten a grandes temas de la literatura y del pensamiento mexicano y latinoamericano – la memoria, el sincretismo, la pirámide, el tótem o la sangre– es como la novela de del Paso intenta reconciliar la historia francesa con la mexicana, al tiempo que logra abordar aspectos censurados y controvertidos de la historia de México.

A principios del siglo XXIe, con la obra historiográfica de Jean Meyer *Yo, el francés, crónicas de la intervención francesa en México* (2002) se puede cerrar la reflexión que hemos emprendido sobre la intervención francesa en la memoria mexicana y francesa. La aportación de un intelectual francés radicado en México y especialista tanto de la historia mexicana como del tema, resulta edificante por su postura conciliatoria hacia el legado de los militares intervencionistas, así como por actualizar un tema olvidado por la narrativa francesa. Por medio

de un ejercicio creativo en el cual el trabajo científico del historiador da cabida a la libertad literaria, Meyer se crea un alter ego, lector y amante de la literatura, y cede por momentos al signo poético y a la estructura literaria en un ejercicio que recuerda cierto juego cortazariano en *Rayuela*. Ambas instancias narrativas, el narrador historiador y su alter ego, ponen en perspectiva ambos géneros y métodos de acercamiento al hecho histórico. De esta forma, el autor, en un ejercicio de meta-historiografía, busca armonizar literatura e historia desde el campo de la no-ficción, dando primacía al enfoque histórico. Así como la literatura, como lo analiza Fernando del Paso desde la perspectiva de la novela histórica, da la primacía a la verdad poética sobre la validez histórica, el narrador historiador de *Yo el francés* se inclina por la verdad histórica, en su simple y llana pureza. Es así como el historiador, coincidiendo con sus antecesores de la escuela de los Annales, establece un pacto de sinceridad, tanto con sus personajes como con sus lectores y se compromete a no ceder a la tentación de la ficción. En efecto, si bien la forma del relato se asume como literaria, no así el contenido. Investido de la misión de ser el logógrafo de aquellos oficiales franceses, elegido por los designios de una vocación si bien, Jean Meyer se compromete a defender a sus protagonistas ante el tribunal de la historia, tampoco deja de asumir que trata con seres humanos, falibles y sometidos a dificultades logísticas, decisiones y órdenes superiores. Por lo tanto, si bien reconoce que el quehacer histórico comparte personajes, recursos, técnicas y discursos con el quehacer literario y considera, como ya lo señaló Lukács, que la escritura de la historia tiene similitudes con la de la novela histórica, señala que el trabajo del Istor, el voyeurista documentado, consiste en respetar los límites que le marcan sus conocimientos y la lejanía temporal respecto a los acontecimientos. De esta manera, como se ha observado en el género de la novela con el ejemplo de *Noticias del Imperio*, mientras el narrador, aun en el papel de narrador-historiador se cubre bajo la libertad que le da el anonimato y la libertad de acción que le otorga el relato, el historiador opta por el exhibicionismo. Así es como Jean Meyer logra poner de relieve la importancia de la Historia y el papel del historiador, un historiador que, no por apearse a los preceptos de la ciencia, se revela menos lúdico, literario o humano.

Haciendo un balance del trabajo realizado, podemos destacar que el estudio de la literatura relativa a la Intervención francesa nos ha permitido conocer las formas en las que novelista y dramaturgos se apropiaron de un episodio binacional tanto desde la contemporaneidad de los hechos, como desde la distancia y la lejanía históricas. De esta manera, también hemos podido observar cómo gracias al manejo de figuras ejemplares como los personajes históricos, la literatura, tanto la mexicana como la francesa, ha abordado

cuestiones que consideró urgentes o ejemplares para la reflexión histórica, filosófica, política y social que se abría en el contexto de cada época nacional. En el caso mexicano, resulta notable cómo la Intervención de Francia dispuso en el espíritu mexicano las bases para crear un imaginario nacional, en el cual se proyectaron valores, aspiraciones y encrucijadas. El desarrollo histórico y los conflictos de poder se vieron reflejados en la metaforización y la simbolización a las que acudió una literatura en busca de su identidad y su proyección universal.

De esta manera, a cada uno de los periodos literarios estudiados en este trabajo correspondió una interpretación de la tragedia de Carlota y Maximiliano. La novela liberal mexicana vio en el destino de la pareja imperial el castigo que recae sobre los tiranos o los agentes de un sistema de poder cuando perturban la libertad y la autodeterminación de un pueblo. De este modo, el poder injusto es víctima de un destino trágico. La novela liberal advierte así contra los excesos del individualismo y de la ambición, dejando en claro que Dios está con el pueblo y no con los monarcas. En el drama decimonónico pudimos observar que la representación del Segundo Imperio es más individual que colectiva, ya que gira en torno al destino de la pareja imperial. En la temprana tragedia imperial, el insólito aniquilamiento de un ser de excepción daría lugar a sentimientos de empatía e identificación con la figura de Maximiliano. A mediados del siglo XXe, en la obra de Rodolfo Usigli, el sentido de la tragedia se cristaliza en el carácter ritual y simbólico que encierra el sacrificio del representante de una dinastía. De esta manera, en el drama de Maximiliano y Carlota se recrea y explicita el drama social y humano del ser mexicano. En *El Tuerto es Rey* de Carlos Fuentes, drama de la ironía cruel y del desencanto, en cambio, la degradación del carácter trágico se manifiesta en el escándalo que causa el infortunio del poderoso caído en desgracia, tema de morbo banal, de nota roja y prensa amarillista. A finales del Siglo XXe, como lo hemos observado al analizar *Noticias del Imperio* y *Yo, el francés*, escribir sobre la Intervención se vuelve búsqueda de memoria individual y colectiva. Como lo expuso Fernando del Paso, lo trágico radica en la ignorancia, la mentira y la ilusión que han rodeado los hechos guerreros y políticos, así como han afectado el país en el que se desarrollaron.

Como diversas son las perspectivas con las que la literatura ha abordado el Segundo Imperio, diversas son las perspectivas, géneros, mitologías y saberes relacionados con el tema de la Intervención francesa. Como lo hemos podido constatar, la importante bibliográfica que constituyen las obras y los estudios sobre el tema, que va desde el siglo XIXe hasta la fecha, al contrario de limitar las posibilidades de investigación, abre una brecha que trasciende los alcances del corpus que hemos reunido. Uno de nuestros propósitos fue valorizar la literatura

mexicana del siglo XIXe, en cuanto a su visión nacionalista de conjunto, así como la literatura folletinesca, aún poco estudiada. El estudio a profundidad de la prensa mexicana y la francesa puede ser de interés para indagar en los discursos y las mentalidades de la época y del conflicto. El estudio del drama del Segundo Imperio, de sus temas y figuras, así como la evolución de sus posturas y sus discursos en el debate franco-mexicano también representa una interesante vía de investigación. La relación entre la novela histórica del siglo XIXe y la historiografía merecería ser objeto de un análisis aún más vasto del que se ha podido desarrollar. La obra de Jean Meyer, así como sus diversas aproximaciones al trabajo de archivo, ofrece otras posibilidades de estudio, aparte de las propuestas en esta investigación. En el proceso de evolución de la novela mexicana, la influencia cultural y literaria francesa nutre un diálogo que no ha dejado de estar vigente. Por lo tanto, las relaciones entre la literatura mexicana y la francesa ofrecen un vasto campo de trabajo en torno al tema de la Intervención, en el cual este estudio se inscribe con sus alcances y sus limitaciones.

Résumé en français

Versions en conflit, versions d'un conflit :
L'Intervention française au Mexique (1862-
1867) entre histoire et fiction

Introduction générale.....	283
Première partie :	
Discours croisés sur la France et le Mexique au XIXe siècle : Le conflit.....	290
Introduction de la première partie.....	291
Chapitre 1 Genres de la littérature de masse au XIXe siècle.....	294
1.1.1. Contexte socio-culturel et littéraire du corpus du XIXe siècle.....	294
1.1.2. Le roman-feuilleton comme vecteur de la massification littéraire.....	295
Chapitre 2 Les préjugés exotistes et le conflit identitaire dans la caractérisation du personnage mexicain.....	298
1.2.1. <i>Benito Vázquez</i> : le métissage impossible dans la littérature exotiste française	298
1.2.2. <i>Clemencia</i> de Manuel Altamirano. L'esprit des Lumières dans le romantisme mexicain : entre ironie et apparences.....	300
Chapitre 3 Exotismes.....	302
1.3.1. Légitimation de la civilisation européenne face à la barbarie mexicaine : représentation exotiste des mœurs et des coutumes.....	302
1.3.2 Le contre-exotisme.....	304
1.3.3 Les ressources de l'ironie, de l'humour et de la carnavalisation.....	305
Chapitre 4 Visées et portée du roman libéral mexicain du XIXe siècle.....	308
1.4.1. Le roman historique redéfini et réécrit par les libéraux.....	308
1.4.2. La mise en scène libérale du personnage historique.....	310
1.4.3. Discours croisés autour de l'utopie libérale.....	311
Conclusion de la première partie.....	314

Deuxième partie :

L'Intervention française dans le drame historique du milieu du XXe siècle.....317

Introduction de la deuxième partie.....318

Chapitre 1 *Corona de Sombra* de Rodolfo Usigli : le drame de l'Intervention comme prétexte à une réflexion sociale, historique et identitaire.....321

Chapitre 2 Le drame historique, signes et discours.....327

2.2.1 Corona de Sombra et Charlotte et Maximilien :

deux interprétations cathartiques du Second Empire.....327

2.2.2. Rodolfo Usigli et la poétique du signe dramatique.....329

Chapitre 3 La mexicanisation de Charlotte et de Maximilien : de leur image d'usurpateurs à leur statut de mythes culturels.....331

3.3.1. Maximilien ou la représentation mythique et cathartique de l'amour et de la mort.....332

3.3.2. Charlotte, l'apologie d'une seconde mère de la nation mexicaine.....335

3.3.3. Le drame historique après *Corona de Sombra* : de nouvelles figurations pour Charlotte et Maximilien.....337

Chapitre 4 La déconstruction et la démythification du Second Empire dans l'œuvre de Carlos Fuentes.....339

Épilogue: la continuité du théâtre interventionniste.....345

Conclusion de la deuxième partie.....347

Troisième Partie : Nouvelles versions de l'Intervention un siècle plus tard.....350

Introduction de la troisième partie.....351

Chapitre 1 *Noticias del Imperio* et le renouvellement du roman historique.....354

3.1.1. *Noticias del Imperio* : au-delà du Nouveau Roman Historique.....354

3.1.2. Charlotte, la folie et le rêve comme manifestations de l'imagination émancipée.....360

3.1.3. Le personnage de Charlotte et le triomphe humaniste et poétique de l'imagination littéraire sur le langage et sur l'histoire.....	363
Chapitre 2 La recherche de la mémoire historique.....	366
3.2.1. <i>Yo, el francés</i> et l'ego-histoire : la recherche de l'identité personnelle à travers la mémoire historique	366
Chapitre 3 Histoire et fiction.....	370
3.3.1. <i>Noticias del Imperio</i> et <i>Yo, el francés</i> ou la réconciliation de la littérature et de l'histoire.....	370
Conclusion de la troisième partie.....	373
Conclusion générale.....	375

Introduction générale

Ce travail de recherche vise à analyser l'évolution du traitement littéraire et idéologique de l'évènement historique que constitue l'Intervention française au Mexique. Soulignant les ambitions impérialistes du colonialisme français, cet épisode constitua un traumatisme pour la construction de la jeune nation mexicaine, dont les différentes manifestations seront abordées dans cette étude. L'intitulé de cette thèse, qui met en évidence la question du conflit dans les textes littéraires traitant ou évoquant l'Intervention française et le Second Empire mexicain, cherche à souligner non seulement l'opposition entre deux nations dont chacune construit une image de l'autre à travers le conflit armé, mais aussi le conflit culturel et identitaire que cette rencontre révèle au sein de la littérature mexicaine. En mettant en perspective de façon diachronique l'évolution des expressions mexicaines et françaises de cet évènement, nous étudierons aussi le changement de perception qui s'opère par rapport à l'histoire et à la mémoire historique. Il nous faut enfin mentionner que ce travail a été précédé d'un mémoire de master 2 en Littérature générale et comparée, réalisé à l'Université Sorbonne Nouvelle et intitulé *La Intervención francesa (1862-1867) : Entre literatura, Historia e historiografía*.

Dans la première partie de ce travail, intitulée « Discours croisés sur la France et le Mexique au XIXe siècle : le conflit », nous nous proposons d'étudier les principales sources narratives et idéologiques des parties en conflit, à partir de l'analyse littéraire et comparative des œuvres des auteurs libéraux mexicains et français que nous évoquons plus avant. Le 3 janvier 1868, près d'un an après l'exécution de Maximilien de Habsbourg dans l'Etat de Queretaro, le journal libéral *El Siglo diez y nueve* annonce la publication du roman-feuilleton *El Cerro de las Campanas*. Cette œuvre du soldat, dramaturge et intellectuel libéral Juan A.

Mateos (1831-1913) fut accueillie avec enthousiasme par la presse libérale et incita des auteurs du même courant idéologique tels que Manuel Altamirano et Vicente Riva Palacio, à publier d'autres récits afin de célébrer la république libérale. De nos jours encore au Mexique, Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) est considéré comme un auteur majeur, non seulement parce qu'il a joué un rôle essentiel lors d'un événement décisif de l'histoire du pays, mais aussi parce qu'il s'agit de l'un des principaux auteurs et théoriciens de la littérature mexicaine du XIXe siècle. *Clemencia*, roman initialement publié dans la revue *El Renacimiento* en 1869 avant d'être édité sous forme de livre, est l'œuvre la plus connue de cet auteur originaire de l'Etat de Guerrero. Vicente Riva Palacio (1832-1896), condisciple d'Altamirano, avec lequel il avait noué d'étroits liens d'amitié, est également un auteur essentiel parmi les protagonistes et les chroniqueurs de l'histoire mexicaine au XIXe siècle. Son œuvre *Calvario y Tabor*, publiée la même année que *Clemencia* dans la revue *El renacimiento*, est un autre exemple de ces récits qui célèbrent la victoire libérale contre les Français. Même s'il ne connut pas le succès d'autres romans, le texte fut imprimé en de nombreux exemplaires à l'époque.

Afin de procéder à une analyse comparatiste de cette littérature mexicaine, nous avons retenu dans le corpus de ce travail différentes œuvres d'auteurs français, dont certains connurent le Mexique du XIXe siècle. En France, s'agissant d'écrivains reconnus de l'époque, Lucien Biart et Gustave Aimard se distinguent parmi les auteurs de récits d'aventures mexicaines. Le premier, né à Versailles en 1828, embarqua très jeune pour le Mexique où il suivit des études de médecine. Directement impliqué dans l'Intervention française, il se vit contraint d'abandonner le Mexique par peur de représailles ; cela ne l'empêcha pas de situer ses récits au Mexique. Son roman-feuilleton *Benito Vázquez* (1869) sera étudié dans ce travail car il aborde la situation sociale mexicaine dans la période qui précède l'Intervention française et tente d'expliquer au lecteur français les vicissitudes du Mexique de cette moitié du XIXe siècle. Olivier Aimard, né à Paris en 1818, s'établit dans un premier temps au nord des Etats-Unis du Mexique et se consacra à l'exploitation minière, à la chasse et à la recherche d'or. Suite à l'échec de la conquête de l'Etat de Sonora qu'entreprit le comte Raousset-Boulbon, Aimard rentra en France, où il commença à publier des romans d'aventures mexicaines sous le pseudonyme de Gustave Aimard. L'intrigue de son roman *Doña Flor* (1877) se situe durant l'Intervention française ; il est particulièrement intéressant pour cette étude du fait de l'originalité dont il fait preuve dans le traitement de l'évènement. Contrairement à d'autres auteurs français, Aimard ne se contente pas de dresser des tableaux pittoresques des mœurs mexicaines ou de juger négativement la société mexicaine mais tente avec sincérité – sans pour autant se départir d'un

exotisme haut en couleur – d’expliquer les conséquences de l’Intervention et d’exalter la légitimité de la résistance des Mexicains qui veulent libérer leur pays du joug de Napoléon III.

Dans le premier chapitre de cette première partie : « Genres de la littérature de masse au XIXe siècle », nous présenterons le contexte social, culturel et littéraire dans lequel s’inscrivent les romans du corpus écrits au XIXe siècle. Quelles sont les influences littéraires de ces romans ? Quelles conséquences a sur l’écriture de ces histoires le fait qu’elles aient été publiées, donc conçues sous la forme de romans-feuilletons ? Dans le second chapitre : « Les préjugés exotistes et le conflit identitaire dans la caractérisation du personnage mexicain », nous évoquerons à partir de l’analyse des romans *Clemencia* et *Benito Vázquez*, la manière dont sont caractérisés les personnages mexicains, selon leur origine ethnique, leur position sociale et leur position politique. Pour étudier ces caractérisations porteuses d’une importante charge sémantique, compte tenu de la problématique sociale, culturelle et raciale de l’univers diégétique mexicain, nous nous appuyerons sur les analyses que développe Roger Toumson dans son ouvrage *Mythologie du métissage*. Dans le cas de *Clemencia*, nous analyserons également comment l’origine des personnages joue un rôle fondamental dans le développement d’une intrigue qui recourt pour partie à l’ironie et à la satire. Dans le troisième chapitre : « Exotismes », nous nous pencherons sur les différentes stratégies narratives et linguistiques qu’emploient les romanciers libéraux mexicains et français du corpus, les maniant comme des armes discursives afin de discréditer et de délégitimer l’autre nation et créer une prévention à son encontre. Comme le souligne Todorov dans son ouvrage *La peur des barbares*, les cultures qui se sont prétendues gardiennes de la civilisation recourent à des ressources spécifiques pour renforcer leur supposée suprématie sur les peuples qu’elles considèrent comme barbares. Nous analyserons dans ce chapitre, les moyens mis en perspective par la vision colonialiste française et par la réflexion libérale ; la première cherche en effet à légitimer sa domination, la seconde, à réaffirmer son émancipation vis-à-vis de l’Europe. Une sous-partie sera également consacrée à l’étude de l’expression carnavalesque, que l’on trouve aussi bien dans le discours français relevant de l’exotisme que dans le discours mexicain qui déploie un contre-exotisme. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur la théorie du carnaval et de la carnavalisation romanesque de Mikhaïl Bakhtine, qui s’exprime à travers notamment l’œuvre de François Rabelais, ainsi que dans la culture populaire du Moyen Âge et durant la Renaissance. Pour conclure cette première partie nous analyserons dans le chapitre « Visées et portée du roman libéral mexicain du XIXe siècle », comment le roman libéral réécrit et redéfinit l’histoire du Mexique à partir de son émancipation de la France. Nous fondant sur une théorie du roman historique développée dans des ouvrages tels que *Le roman historique* de Georges Lukács et à la lumière de modèles du

XIXe siècle tels que les romans de Walter Scott et l'œuvre d'Alfred de Vigny, nous étudierons la conception particulière du roman historique que propose le roman mexicain libéral du XIXe siècle. D'autre part, nous analyserons les romans français du XIXe afin de mettre en lumière la manière dont les intellectuels et les soldats libéraux sont perçus par leurs auteurs. Nous concluons ce chapitre en évoquant la critique de l'idéologie libérale que développèrent *a posteriori* des intellectuels mexicains du XXe siècle tels que Samuel Ramos et Octavio Paz.

Dans la deuxième partie de ce travail intitulée « L'Intervention française dans le drame historique au milieu du XIXe siècle », nous nous consacrons à l'étude de la représentation du Second Empire et du couple impérial Maximilien et Charlotte dans le théâtre mexicain. Le théâtre est un pendant intéressant du roman, tant par son développement continu tout au long du XXe siècle – à l'opposé de ce qui s'est produit avec le roman de l'Intervention française – que par son traitement exclusif de figures emblématiques, qui ne correspond plus à un traitement de l'histoire considérée comme un projet collectif. Comme nous le verrons lorsque nous aborderons les œuvres liées à ce genre particulier, les centres d'intérêt vont changer et que de nouvelles attentes vont émerger avec la prise de recul par rapport à l'évènement. En se penchant sur ces drames historiques, l'on corrobore que les auteurs de tendance conservatrice furent enclins à rendre hommage ou à exprimer leur sympathie pour l'Empire, à l'inverse des libéraux qui s'exprimèrent dans un genre narratif, poétique et populaire.

Les spécialistes mexicains du domaine s'accordent pour dire que la pièce *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli fut un tournant dans les représentations du Second Empire, tant pour sa qualité littéraire que pour ses éléments avant-gardistes, sans négliger l'importance qu'Usigli accorde à la figure de Charlotte. La volonté de concilier la figure de Charlotte avec la culture nationale et par là même, de traiter une forme de mexicanisation du couple impérial furent des éléments clés du succès de cette tragédie, qui nous permet de comprendre la dimension que seraient amenés à prendre les figures impériales dans l'imaginaire culturel mexicain. Après le travail d'Usigli, d'autres auteurs écrivirent des textes dans lesquels Charlotte est la figure centrale, soulignons l'intérêt tout particulier de l'écrivain Carlos Fuentes pour ce personnage, qui deviendra une figure récurrente dans son œuvre littéraire, comme nous le verrons dans cette étude. Ce romancier, essayiste, adaptateur pour le cinéma et diplomate mexicain, récompensé par les prix Rómulo Gallegos et Cervantes, publia en 1970 la pièce *El tuerto es Rey* qui élabore les figures de Charlotte et Maximilien de manière encore plus complexe que la pièce d'Usigli.

En France, les premières pièces de théâtre à propos de l'Intervention furent contemporaines de l'exécution de l'empereur Maximilien ; pour exemple, la pièce de Jean Efremlan, *Le Drame de Queretaro* (1867). D'autres œuvres théâtrales suivront comme

Juárez ou la Guerre du Mexique, drame en 5 actes (1880) d'Alfred Gassier et *Deux ans au Mexique* (1881) de Faucher de Saint Maurice, des textes difficiles à localiser et dont l'étude fournirait d'importantes informations sur la littérature française consacrée au Second Empire mexicain, thème peu étudié jusqu'à présent. Aucun autre exemple ne peut être trouvé dans la dramaturgie française avant 1945, année où Maurice Rostand, dramaturge réputé et remarqué à l'époque pour ses représentations originales relatives à la vie d'auteurs controversés, présenta sa pièce *Charlotte et Maximilien*. Plus tard, en 1965, une pièce de Jacques Perret intitulée *Maximilien* clôt le cycle des œuvres de théâtre françaises sur le Second Empire mexicain.

Dans le premier chapitre de cette deuxième partie : « *Corona de Sombra* de Rodolfo Usigli : Le drame de l'Intervention comme prétexte à une réflexion sociale, historique et identitaire », nous chercherons à souligner l'importance de l'œuvre dramatique de Rodolfo Usigli dans laquelle on reconnaît une proposition audacieuse, critique et avant-gardiste quant au traitement de l'histoire mexicaine. Nous nous appuyerons sur l'étude de Daniel Meyran *El discurso teatral de Rodolfo Usigli : del signo al discurso* qui, se fondant sur la sémiotique de Charles Sanders Peirce, nous permettra d'approfondir l'analyse de l'œuvre théâtrale de cet auteur ainsi que celle des discours auxquels se réfère sa construction symbolique à la lumière du contexte culturel contemporain de son écriture. Ainsi, à partir de l'étude des deux œuvres majeures de Rodolfo Usigli, *Corona de Sombra* et *El Gesticulador*, nous analyserons comment se voit interprété le traumatisme identitaire de la mémoire mexicaine. Dans le deuxième chapitre, « Le drame historique, signes et discours », nous approfondirons à partir d'une comparaison entre *Corona de Sombra* et *Charlotte et Maximilien* de Maurice Rostand, l'analyse de la chaîne symbolique que la littérature du milieu du XX^e siècle construit autour des figures du Second Empire. Nous aurons également recours à la poétique de Gaston Bachelard pour souligner le langage symbolique qu'Usigli construit autour des figures de Charlotte et Maximilien. Dans le troisième chapitre « La mexicanisation du couple impérial : de leur image d'usurpateurs à leur statut de mythes culturels », nous suivrons le processus créatif, historique et artistique qui conduisit l'éphémère couple impérial du Mexique à se voir mexicanisée et à devenir des figures représentatives du syncrétisme culturel et racial dans la littérature mexicaine. Dans ce contexte, nous analyserons comment les discours de *Corona de Sombra* font écho aux théories sur la mexicanité des philosophes mexicains de l'*Ateneo de la Juventud* : José Vasconcelos et Antonio Caso, ainsi que le discours ultérieur du philosophe Samuel Ramos. Nous étudierons également dans ce chapitre, comment l'auteur de *Corona de Sombra* manie les mythes de l'imaginaire préhispanique et universel pour intégrer le couple impérial dans le prolongement du syncrétisme culturel mexicain. Dans le quatrième chapitre : « La

déconstruction et la démystification du Second Empire dans l'œuvre de Carlos Fuentes », nous étudierons l'influence de la narration et du concept du drame que déploie Carlos Fuentes sur le changement du paradigme de la symbolisation de Maximilien et Charlotte afin d'élaborer une vision universaliste. Nous analyserons comment, dans la pièce *El Tuerto es Rey*, les identités de Charlotte et de Maximilien se voient moquées et dégradées, car ces personnages se voient dépouillés de leur rang et de leur historicité, et plongés dans le doute quant à leur rapport au pouvoir.

Dans la troisième partie de ce travail : « Nouvelles versions de l'histoire de l'Intervention un siècle plus tard », nous analyserons de façon narrative, générique et comparative les interprétations les plus récentes de l'Intervention française, en nous intéressant aux œuvres du romancier mexicain Fernando del Paso et de l'historien français Jean Meyer. Après que la littérature mexicaine s'est désintéressée par intermittence du thème de l'Intervention et du Second Empire, il faut attendre la fin du XX^e siècle pour que Fernando del Paso publie son roman encyclopédique *Noticias del Imperio* (1987). Adhérant à une vision hispano-américaine globale, qui s'accroît avec le *Boom* latino-américain, le caractère historiographique et collectif de l'évènement se trouve confronté dans ce roman à l'abstraction et à la subjectivité qu'implique le genre théâtral. En contrepoint et de façon complémentaire, compte tenu de la nationalité française, de la carrière d'historien et d'intellectuel au Mexique de son auteur, l'historien Jean Meyer, lequel a réuni une abondante bibliographie sur les relations entre le Mexique et la France, l'ouvrage *Yo el francés*, publié au Mexique en 2002, retiendra notre attention car le travail historiographique tente d'y reconstituer, au moyen de recherches biographiques et statistiques, un portrait collectif des militaires français qui participèrent à l'Intervention.

Dans le premier chapitre de la troisième partie : « *Noticias del Imperio* et la rénovation du roman historique », nous nous proposerons d'analyser les aspects représentatifs de l'écriture de ce roman, ainsi que la vision particulière de la littérature, du langage et de l'histoire dont il fait montre. Pour analyser les stratégies de ce roman, qui se fonde sur une conception carnavalesque du monde, du langage et de l'être humain, nous aurons de nouveau recours au travail de Mikhaïl Bakhtine. Nous compléterons l'apport que représente pour ce travail la théorie que développe le théoricien russe dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* par l'éclairage d'études sur les manifestations littéraires de l'humanisme tel que *Lire l'humanisme* de Marie-Dominique Legrand. Nous étudierons comment, à partir de ces manifestations, est adoptée une position qui redéfinit les paradigmes de la liberté créatrice et de l'écriture. Pour ce faire, nous aurons recours une fois de

plus aux théories freudiennes telles qu'elles sont exposées dans des travaux comme *Sur le rêve*, ainsi qu'à l'analyse philosophique du signe par Gaston Bachelard, notamment dans ses œuvres sur la phénoménologie des rêves et des éléments, en l'occurrence l'eau et le feu, telles que *L'eau et les rêves*. Dans le second chapitre : « La recherche de la mémoire historique », nous analyserons la structure narrative et discursive de l'œuvre historiographique de Jean Meyer, *Yo, el francés*. De cette façon, comme la proposition historiographique de Meyer nous renvoie aux postulats théoriques de l'École des Annales, nous l'examinerons à la lumière des travaux réalisés par des historiens tels que Pierre Nora et Jacques Le Goff. Dans le troisième chapitre : « Histoires et fictions », nous mettrons en perspective, à partir d'une étude comparative entre *Noticias del Imperio* et *Yo, el francés*, les différences d'écriture et de stratégie employés dans le genre du roman et dans celui de l'historiographie lorsqu'ils traitent d'un même événement historique. Nous nous référerons donc aux propositions théoriques d'auteurs comme Pierre Nora, Jacques Le Goff, Paul Ricœur et Paul Veyne. Cette étude comparative tentera de répondre aux multiples questions sur le traitement du fait historique qui auront été posées au cours de ce travail.

Première partie :
Discours croisés sur la France et le Mexique au XIXe siècle :
le conflit

Introduction de la première partie

La deuxième moitié du XIXe siècle a plongé la France et le Mexique dans une période de grande instabilité dans laquelle les conflits politiques et les guerres civiles se sont succédés. L'Intervention française au Mexique de 1862 à 1867 a donné lieu à une confrontation armée qui a provoqué une crise ponctuelle dans les relations diplomatiques, culturelles et littéraires entre les deux pays mais qui, à long terme, a été bénéfique pour la mémoire collective et les échanges interculturels. Une analyse des influences et des emprunts que le jeune pays américain a pu absorber de la nation française ne doit pas se restreindre à considérer ces derniers comme de simples imitations de modèles. A contrario, cette étude propose un cheminement expliquant comment ces influences et ces emprunts ont contribué à faire émerger une réflexion propre, une idée d'appartenance identitaire et un imaginaire propre vis-à-vis de la France, de l'Europe et d'autres pays étrangers. L'analyse de la littérature associée à cet événement historique est un moyen privilégié pour comparer des idéologies, des discours et le regard que chaque pays posait sur l'autre. Ainsi, cette approche se révèle pertinente pour se livrer à une reconstitution littéraire de l'Intervention française. Du point de vue littéraire, malgré son éphémère succès en France, le roman-feuilleton traitant le sujet de l'Intervention française a été réduit à de très brèves références bibliographiques dans des catalogues. Pourtant, cette littérature constitue un témoignage important, aussi bien du point de vue historique que d'un point de vue littéraire et a influencé des productions culturelles ultérieures comme par exemple le roman *Noticias del imperio* (1987) de Fernando del Paso. À propos du feuilleton mexicain à thématique interventionniste (hormis le *Clemencia* d'Altamirano) qui a toujours été considéré comme le meilleur exemple des excès que pouvait atteindre le romantisme littéraire, nous le considérons plutôt comme un manifeste visant au changement et à la rénovation des paradigmes de la littérature mexicaine.

Parmi les auteurs ayant eu un succès temporaire avec la publication des romans-feuilletons d'aventures mexicaines, nous en retiendrons deux. La reconnaissance témoignée à ces auteurs, non seulement pour s'être exercés dans ce sous-genre littéraire mais aussi pour leurs profondes connaissances du Mexique, pays où ils ont habité temporairement, a été décisive dans cette sélection. Lucien Biart, médecin, scientifique, connaissant aussi la zoologie, la géographie et la botanique publia en 1869 *Benito Vázquez*, constituant la suite de sa saga *Étude de mœurs mexicaines*. Malgré son glissement vers des clichés exotistes⁵⁵⁴ et vers des libertés prises au regard de son approche scientifique, nous percevons dans son œuvre, juxtaposée à sa connaissance d'un univers narratif, une volonté de sympathie et de sincérité. De façon analogue, Gustave Aimard, chercheur d'or, aventurier et minier, a obtenu un certain succès à son retour en France grâce à ses feuilletons d'aventures américaines, notamment avec *Doña Flor* (1877) et *la Guérilla Fantôme* (1878). Ces deux romans offrent un univers *western* et retracent les exploits d'un groupe d'aventuriers mexicains dans un registre bucolique. Les récits d'Aimard se démarquent des autres ouvrages du genre exotique car Aimard prend parti pour la cause mexicaine, à rebours de la perspective colonialiste d'autres récits que nous étudions dans le corpus. Probablement la date de publication, postérieure à celle des autres ouvrages, explique-t-elle le recul de l'auteur et sa consécutive prise de conscience. *Le Chemin de la Vera-Cruz* (1887) de V. H. Martin et *Les Bouchers Bleus* (1895) de Fernand Hue constituent deux autres exemples de ce feuilleton français à thématique interventionniste, présentés de façon complémentaire. Ces récits, au discours assez manichéen, sont un bon exemple de l'imitation et des autres excès dans lesquels cette littérature a pu sombrer avant de tomber dans l'oubli et la désuétude.

Parmi les auteurs libéraux mexicains, la figure paradigmatique de Manuel Altamirano est dominante du fait de sa place très importante d'écrivain et d'intellectuel du XIXe siècle mais aussi de par son éloquence et la modernité de ses idées. *Clemencia* (1869), son roman-feuilleton se déroulant pendant le conflit de l'Intervention, constitue un témoignage de ses idées politiques, de ses discours et de sa pratique littéraire nationaliste. Ce roman se détache parmi ceux de ses contemporains non seulement par son style mesuré, poli et soigné mais aussi par l'identification de l'auteur à ses personnages. Avant *Clemencia*, le roman-feuilleton de Juan Mateos *El Cerro de las Campanas* (1868) avait déjà été publié. Juan Mateos, ami et confrère d'Altamirano, soldat, journaliste et homme politique avait atteint une certaine célébrité, principalement grâce à son activité de dramaturge, avant d'être oublié par le public et discrédité

554 Nous reprenons la définition d'exotisme de Jean-Marc Moura, c'est-à-dire « une rêverie qui s'attache à un espace lointain et se réalise dans une écriture ».

par la critique. Mettre en perspective les œuvres de ces auteurs est central dans notre étude car elles témoignent d'une conception commune et proche des événements vécus, représentent l'imagination contre le pouvoir et la lutte contre l'Empire et font de la littérature une voie d'accès ludique et poétique à l'Histoire. Cette partie inclut de façon complémentaire l'œuvre de Vicente Riva Palacio, écrivain et camarade de ces auteurs libéraux. Son roman-feuilleton *Calvario y Tabor* (1869) rend hommage à ses camarades et au génie libéral.

Chapitre 1

Genres de la littérature de masse au XIXe siècle

1.1.1. Contexte socio-culturel et littéraire du corpus du XIXe siècle

Avant l'indépendance du Mexique, sous la domination espagnole, la circulation clandestine de la littérature française dans la Nouvelle Espagne a témoigné d'un esprit intellectuel proche des Lumières et d'un idéal de souveraineté et d'autonomie. De plus, dans ce pays qui venait d'adopter un régime républicain de façon sensiblement analogue à ce qui s'était passé en France, une part significative de la population continuait à soutenir la monarchie, souhaitant rester sous la tutelle de l'Europe. Le choc des aspirations réformistes du bloc libéral contre les aspirations monarchistes du bloc conservateur ainsi que la prépondérance de l'Église catholique eurent pour résultat une longue guerre civile qui conduisit le Mexique à une terrible crise et rendit le pays ingouvernable. Durant cette période, Benito Juárez García, président libéral du Mexique durant l'Intervention française et ses alliés traversés par les idéaux des Lumières aux aspirations de modernité, mettent en œuvre une réforme sociale. Cette réforme empreinte d'humanisme eut des répercussions importantes sur l'éducation, la littérature et la politique. Par ailleurs les actions de ce gouvernement, visant à réduire le pouvoir de l'Église comme organe de domination terrestre et temporelle et d'influence politico-sociale, lui valurent d'être considéré comme un groupe hérétique. Du point de vue littéraire et au vu des discours tenus, la véracité d'une telle affirmation est remise en cause.

Les publications mexicaines de l'époque confirment aussi la sympathie des libéraux pour la France, celle-ci se manifeste particulièrement par une préférence donnée à la littérature française dans leurs journaux, contrairement à la presse des conservateurs dont les influences littéraires provenaient principalement d'Espagne. L'Intervention française fut un grand revers pour les libéraux qui, malgré tout, ont continué à s'inspirer des discours et de l'idéologie du pays agresseur. Les partisans des libéraux se sont servis de la littérature et des organes de

presses comme d'un parfait instrument pour faire l'apologie de leur cause, pour s'attirer la sympathie des lecteurs et obtenir leur adhésion. Du côté français, la défaite, suivie de l'exécution de Maximilien en 1867, mène la littérature à afficher différents positionnements face à l'échec. L'empathie est manifeste chez Gustave Aimard, elle passe également par une pitié condescendante visible chez Lucien Biart. Cette défaite française prend des allures de rejet et de dénigrement chez V.H. Martin et chez Fernand Hue, sans oublier les invectives de certains poètes français à l'encontre de Benito Juárez. Par ailleurs la victoire contre la France signifiait aux yeux des auteurs mexicains libéraux que leur pays et qu'eux-mêmes réalisaient un pas en avant vers le progrès et la civilisation reflétant ainsi les aspirations démocratiques et éclairées, héritières de la Révolution française. En conséquence Manuel Altamirano, l'un des leaders intellectuels du mouvement libéral consacre ses efforts littéraires à trois objectifs : exproprier à la littérature étrangère exotiste ses idées récurrentes, recréer l'exotisme littéraire dans une perspective contestataire -soit formuler un contre-exotisme- et enfin attirer le génie conservateur dans son camp, sous peine de le condamner à l'oubli. Afin de parvenir à ses fins, Altamirano a recours à des publications telles que *Revistas Literarias* et *El Renacimiento* et il convoque les conservateurs dans cette dernière pour établir une alliance intellectuelle. Ce genre d'humanisme libéral nationaliste s'est emparé de la littérature de masse, notamment du roman-feuilleton, aussi bien pour transmettre ses idéaux que pour divertir et éduquer culturellement ou sentimentalement la société.

1.1.2. Le roman-feuilleton comme vecteur de la massification littéraire

Au XIXe siècle, la presse écrite à son apogée retrace de nombreux événements du monde entier. La diffusion d'images, de cultures, d'Histoire, de tendances, de voyages, d'arts et de littératures s'adresse au grand public. Malgré une insuffisante alphabétisation en France et au Mexique et une limitation de la culture aux cercles éclairés, la presse permettait une diffusion interculturelle et une certaine ouverture au monde. La massification culturelle du roman-feuilleton présente dans la presse a rendu l'information accessible aux gens avides de nouvelles, de fantaisie, de science et de découvertes. Les récits de notre corpus du XIXe siècle ont été dans un premier temps publiés sous forme de roman-feuilleton. Ce sous-genre

romanesque diffusé par la presse avait la particularité d'être une publication épisodique, de développer une variété d'intrigues et de personnages et d'avoir éventuellement des illustrations. Emilio Carrilla a raison quand il explique vouloir distinguer la forme de son contenu car tous les feuilletons ne sont pas dépourvus de valeur littéraire, contrairement à l'idée répandue par la critique. La sélection des romans-feuilletons de notre corpus n'a pas à être évaluée par rapport à l'appartenance à ce genre littéraire. La critique a, par exemple, conféré à *Clemencia* une valeur bien plus grande qu'à *El Cerro de las Campanas* ou qu'à *Calvario y Tabor*, alors que ces trois romans ont tous été publiés sous la forme de feuilletons. Aussi pour notre étude, les trois récits cités sont à mettre sur un plan d'égalité. Par ailleurs, certains auteurs français présents dans notre corpus, notamment Biart et Aimard, ont connu un succès temporaire grâce à ce mode de diffusion mais ont vu paraître leurs romans *Benito Vázquez* et *Doña Flor* directement sous forme de livre.

Le roman du XIXe siècle se distingue par la mobilisation de sujets, d'actions, de schémas narratifs et de personnages très hétérogènes et encore par l'influence de la perspective et de la voix narrative de l'auteur. Le courant romantique, d'une grande influence à l'époque, fait pencher ce roman vers le sentimentalisme, le pathétisme et le jeu de passions. Une telle tendance trouve des échos dans les titres des romans de notre corpus tels que *Clemencia*, *Benito Vázquez* ou *Doña Flor*, qui correspondent à des noms de personnages qui ne sont pas forcément les personnages principaux. Certes, nous pouvons reprocher aux romans-feuilletons empreints de romantisme leur sensiblerie, leur manque de réalisme, de profondeur psychologique ou même leur structure répétitive, mais nous pouvons aussi souligner leur intérêt poétique et leur perception singulière de la modernité. À l'influence du romantisme, nous pouvons ajouter l'influence *western*. Le roman américain, fondé sur la recreation d'aventures de frontière dans une ambiance agreste et de récession propre à l'ouest des États-Unis, a connu un grand succès sous la plume de Fenimore Cooper. Gabriel Ferry, pionnier du genre *western* français, a exercé son influence sur les écrivains français et ultérieurement sur les écrivains mexicains de notre corpus. L'influence de ce genre romanesque est présente dans la géographie des lieux décrits, dans les changements historiques, les aventures sentimentales et la caractérisation des personnages du roman feuilleton (*rancheros*, hors-la-loi, *guerrilleros*, soldats). Les personnages s'habillent à la manière des cowboys, se comportent en aventuriers et profèrent des messages politiques et moralisateurs. La juste utilisation de ces éléments assurait le succès de cette littérature de masse qui cherchait à glorifier les périples, les combats, les contrées lointaines et la faune exotique, tout en allégeant le poids historique de l'Intervention. Ainsi, les auteurs français et mexicains ont trouvé dans le bouillonnement du Mexique agreste de l'époque

le dynamisme nécessaire pour représenter les situations et les tourments de dandies et de donjuans.

Chapitre 2

Les préjugés exotistes et le conflit identitaire dans la caractérisation du personnage mexicain

1.2.1. *Benito Vázquez* : Le métissage impossible dans la littérature exotiste française

Dans la période de l'Intervention française, la structure de la société mexicaine continuait d'être une organisation *pigmentocratique*, d'après le terme de Guy-Alain Dugast. Cette constitution de la population souligne en d'autres termes la domination des blancs - péninsulaires ou créoles- sur les métis et les natifs. D'autre part et malgré cette division raciale, certains membres des classes sociales non-aisées ont pu faire de hautes études et ont pu, grâce à leur génie, prétendre à de hautes fonctions à l'image du président indigène Benito Juárez. La littérature mexicaine de l'époque reflétant cet état de fait avait surtout comme protagonistes des personnages aisés d'origine créole : « l'homme blanc ou [la] femme blanche, originaire des colonies »⁵⁵⁵. Dans la littérature exotiste française étudiée, les personnages « créoles » alternent les rôles principaux avec des « métis, indigènes et mulâtres »⁵⁵⁶. Cette distribution des rôles génère des intrigues conflictuelles et problématiques. Dans les ouvrages de notre corpus, la voix narrative utilise cette classification et hiérarchise les personnages en leur accordant plus ou moins de valeurs et de crédits. Inversement le roman libéral mexicain offre un discours plus nuancé, feutré, et ses personnages sont divisés entre « Espagnols » et « Mexicains ».

L'influence du romantisme littéraire sur ces récits du XIXe siècle n'est pas seulement marquée par le rôle principal du héros lumineux, mais également par celui du Don Juan, ou bien par celui du personnage maudit et proscrit, toujours en marge de la société du fait de son physique, de son caractère ou de ses idées. Néanmoins comme nous l'avons déjà mentionné,

⁵⁵⁵ Voir définitions dans l'ouvrage de Roger TOUMSON, *Mythologie du métissage*, Presses universitaires de France, Paris, p. 120.

⁵⁵⁶ Le système de castes de la Nouvelle Espagne divisait socialement la population en la nommant avec cette terminologie : a) péninsulaire = Espagnol, b) créole = Espagnol né aux Amériques, c) métis = produit du mélange entre créole et aborigène, d) indien = aborigène ou originaire des Amériques, e) mulâtre = mélange d'Espagnol et Africain. Nous ne mentionnons que les appellations les plus courantes.

l'héroïsme du personnage est aussi déterminé par la classification *pigmentocratique*. Tel est le cas des personnages principaux dans *Benito Vázquez* (1869) de Lucien Biart : d'un côté le beau créole Fernando Ramírez et, de l'autre, le métis Benito Vázquez, moins valorisé. Le récit se déroule dans le Mexique de la Guerre de Réforme. Cet univers romanesque est une belle vitrine pour exposer les vicissitudes de la guerre civile et l'impossibilité d'atteindre la civilisation pour une société sauvage et exubérante, à l'image de son climat tropical. Une dualité créole/métis se mettra en place avec le conflit entre les créoles Fernando et Andrea Velazco et les métis Benito et Antonia Vázquez, où ces derniers sont fortement désavantagés du fait de leur naissance. Nous observons aussi l'opposition et l'impossible réconciliation entre Européen, sang-mêlé et natif. À travers ce récit et les actes des personnages, les préjugés européens à l'égard des métis sont mis en évidence, ils correspondent à ce que met en relief l'étude de Roger Toumson⁵⁵⁷. L'animalité ou la monstruosité, la rusticité, la méchanceté ou bien la vengeance sont des caractéristiques liées aux personnages métis et sont à l'origine de leurs actes à l'encontre des personnages créoles, prédéterminant ainsi la déchéance et la perte des sang-mêlés. Benito et Antonia sont au départ les victimes de la guerre et des abus créoles, ils deviennent pourtant des héros négatifs, illustrant la perte des valeurs morales et humaines chez les métis. Par ailleurs nous soulignons aussi le rôle des « indiens » et des « mulâtres » dans le roman, car ces personnages sont réduits à jouer des rôles de bouffons ou de marionnettes au service des intérêts ou des convenances de personnages appartenant à des milieux sociaux plus élevés. Il est aussi important de s'arrêter sur le rôle de la femme métisse dans ces romans français exotistes. Personnification d'une sensualité débordante, la femme métisse est proclive à l'adultère et aux passions charnelles. Dans la relation défendue et cachée d'Antonia Vázquez avec Fernando Ramírez se dégagent deux axes dont le caractère pernicieux du mélange de la conduite et de la morale et l'impossibilité de l'union entre les castes. Tant les descriptions physiques d'Antonia que celles des femmes métisses guerrières ou « *Adelitas* », recourent à des adjectifs tels qu'« épanouie », « charnue » et « fouguese »; l'on retrouve des marqueurs de contrastes très tranchés entre ces femmes et les créoles qui seraient par nature « chastes » et « pudiques ». À l'aide de ce type d'oppositions, la nature même du message invite les lectrices européennes à vivre dans la vertu et la morale en se consacrant aux activités qui leur sont destinées.

La mort du fils né de l'adultère entre la métisse Antonia et le créole Fernando met en évidence l'impossibilité d'une vie commune et d'une réconciliation entre ces mondes opposés. La punition est inévitable pour la femme qui a transgressé les codes et la pudeur de son milieu

557 Provenant du bas latin *misticium* variante de *mixticium*, dérivé de *mistus* ou *mixtus*, participe passé de *miscere* (mêler, mélanger), le terme « metiz » apparaît en français au XIIIe siècle. En ancien provençal cette forme « mestiz » est utilisé dès la première moitié du XIIe siècle pour signifier « de basse extraction, de sang mêlé, mauvais, vil ».

social, car Antonia sombre dans la folie. Ce dénouement obéit au souci normatif de l'époque et contribue à renforcer, dans un contexte post-interventionniste, un discours où le nouveau monde est caractérisé par l'absence d'ordre et le manque de civilisation.

1.2.2. *Clemencia* de Manuel Altamirano.

L'esprit des Lumières dans le romantisme mexicain : entre ironie et apparences

Basée sur une prétendue supériorité raciale et culturelle, la nouvelle tentative européenne de s'imposer au Mexique par la force des armes a donné un élan créateur aux écrivains mexicains libéraux pour essayer d'approfondir une réflexion sur les problématiques sociétales et sociales de leur pays. Manuel Altamirano, intellectuel mexicain et propagateur actif de la littérature et des cultures européennes, met en évidence dans son roman *Clemencia* (1869) son intention de traiter du racisme. Au-delà du conflit romantique que suscitent les amours des personnages, ce récit fait ressortir un dilemme entre apparence et essence dans le traitement des personnages masculins. Cette complexité est en même temps paradoxale dans l'œuvre car le contraste entre le beau, le blond aux traits européens, Enrique Flores, et Fernando Valle, le provincial basané et désagréable, met en évidence une confrontation entre l'adoration superflue et pernicieuse de l'étranger et le provincialisme patriote et authentique. Nous noterons ici une possible référence autobiographique que des chercheurs tels que Christopher Conway et Adriana Sandoval ont étudiés à travers les similitudes para-textuelles entre Altamirano et Valle. L'auteur s'est battu comme membre de l'armée libérale lors de l'Intervention au même titre que son personnage Fernando Valle. Malgré d'autres parallélismes, une omission est présente dans le roman de façon visiblement intentionnelle car les origines indigènes de ce personnage ne sont pas explicitement mentionnées et que le lecteur ne peut les imaginer que par déduction. Seul un parallélisme visuel entre l'auteur et le personnage dans la description qui en est faite, nous indique qu'il n'est ni créole ni métis. Cette omission, qui n'a pas été approfondie par les spécialistes de l'auteur, pourrait s'avérer être délibérée et attribuable à cette dynamique entre l'apparence et l'essence.

Tout au long du roman, nous pouvons observer la simplicité des caractérisations et les motivations de ces personnages, mais cette apparente simplicité dissimule des motifs et des intentions plus profondes. Dès le début, le contraste intentionnel entre les descriptions physiques et comportementales d'Enrique Flores - « beau », « herculéen », « dandy » - et celles de Fernando Valle - « répugnant », « antipathique », « fastidieux » - cherche à influencer le jugement du lecteur. Avec son personnage de Fernando Valle, le vaillant soldat libéral défendant la cause nationale mexicaine, Altamirano propose une réflexion anthropologique et identitaire et cherche en même temps à mettre en perspective le conflit entre universalité et tradition qui caractérise l'homme moderne et éclairé du XIXe. Le personnage de Fernando Valle offre deux aspects distincts renvoyant à un héritage culturel européen et principalement français. Le premier aspect relève de cette condition de marginal exceptionnel et éclairé qui défend ses idées et son libre arbitre et qui se consacre au culte du savoir et à des occupations intellectuelles. Le deuxième aspect correspond à celui de l'homme enraciné dans la nature, qui symbolise le retour à la terre, cette source humaniste de richesse. C'est dans la lutte pour gagner l'amour de la belle Clemencia, riche patriote créole, que ce jeu d'apparences s'exprime clairement. Ainsi, le fringant Enrique Flores s'avèrera la personnification de la superficialité, du vice et des influences négatives venues d'Europe, alors que Fernando Valle incarnera la modestie, l'innocence et la sensibilité, en conformité avec sa fonction idéologique moraliste et nationaliste. Ce jeu de mensonges et de vérités est le centre d'intérêt de l'intrigue qui prépare le terrain pour un dénouement plein de philosophie et d'ironie. Le suicide de Valle, motivé par le rejet de Clemencia qui s'avère être une « cocotte » légère et superficielle, constitue le climax du roman. Plutôt que d'un suicide romantique, nous pensons qu'il s'agit d'une manifestation de messianisme et d'auto-déterminisme, compte tenu des circonstances de son exécution et de la leçon moralisatrice qu'en tirent les autres. Valle est un héros sacrifié aux caractéristiques bibliques ; son inaction face à la mort prend une valeur existentielle et son sacrifice le fait accéder à la beauté et à l'amour.

Avec ce roman, Altamirano se pose en guide, propose diverses alternatives de lecture et met en place le triomphe de l'imagination romantique et du libre arbitre sur le sens commun. Le récit porte le jugement assez sévère d'un précepteur face à une société qui se complaît dans l'imitation de tendances éphémères, au lieu de s'adonner aux valeurs de l'âme et de l'esprit.

Chapitre 3

Exotismes

1.3.1. Légitimation de la civilisation européenne face à la barbarie mexicaine : représentation exotiste des mœurs et des coutumes

Lucien Biart a écrit sur ses expériences au Mexique d'un point de vue exotiste ; il est l'un des héritiers spirituels du baron Alexander Von Humboldt ainsi que celui qui exprime les valeurs d'autres militaires et courtisans de l'Empire. L'apparent scientisme anthropologique que l'auteur met en valeur avec le titre de sa série narrative, dans la lignée de Gabriel Ferry et de ses *Études de mœurs mexicaines*, est étroitement lié à ce que Jean-Marc Moura qualifie de « poétique de l'apparence », qui est une sorte de discours pseudo-scientifique cherchant à réaffirmer la supériorité de l'observateur sur son objet d'observation. Transposés dans le contexte interventionniste, ces éléments d'un regard exotiste eurocentré proposent la vision politique d'un Mexique décadent. Le fait de publier ce type de roman après l'Intervention française vient justifier auprès de l'opinion publique de l'époque l'impossibilité de civiliser une culture marquée par le vice et par l'échec dès ses origines. Cette vision se corrobore dans les romans feuilletons d'aventures mexicaines car tous ces récits portent une auto-affirmation justifiant la suprématie européenne par une sélection des aspects les plus négatifs, curieux et choquants de la culture mexicaine. Les récits d'aventure aux accents colonialistes français ont éveillé la curiosité des lecteurs français de l'époque, une curiosité politique et intellectuelle qui fut l'occasion de débats sur la civilisation et la barbarie. De ce fait, les romanciers se sont attribués la tâche de faire connaître les us et coutumes et les modes de vie mexicains en prenant le parti d'affirmer une supériorité culturelle et sociale de la société française et métropolitaine alors que celle-ci méconnaissait le contexte américain. L'hétérolinguïsme⁵⁵⁸ a été utilisé comme un procédé exotiste, dont les auteurs français de notre corpus se sont servis pour mettre en perspective l'espagnol du Mexique, assorti d'exemples des plus curieux sur certaines coutumes

⁵⁵⁸ *Hétérolinguïsme* est le terme utilisé par Jean-Marc Moura pour parler de l'usage que les écrivains font des langues étrangères dans leurs récits, usage qui n'est pas dépourvu d'intentionnalité discursive

jugées typiques et pittoresques afin de produire un effet de chaos et d'étrangeté. L'alternance d'interjections, de jargons, de toponymes, de syntagmes nominaux et adverbiaux crée un nouveau langage à la confluence de l'espagnol et du français. Cette création linguistique s'inscrit dans un dynamisme ludique et pédagogique, et nous soulignerons que ce recyclage lexical et syntaxique s'est également produit dans les romans à thème américaniste et antillais. Ce procédé linguistique est conjugué à l'inclusion de termes péjoratifs pour mentionner le Mexique et décrire ses habitants tels que : « bizarre », « fantastique », « pittoresque », « barbare », « sauvage », « exotique ». Il contribue à créer une impression de distance et d'incompréhension entre les cultures. Le mélange de l'espagnol et du nahuatl –langue d'héritage aztèque– contribue aussi à accentuer le caractère péjoratif des discours sur le mélange et à créer un effet d'étrangeté chez le lecteur qui s'imagine être confronté à un univers arriéré et en proie au chaos du mélange. Le barbare, selon Tzvetan Todorov, est celui qui ne parle pas la langue du pays civilisé et n'en observe pas les coutumes. Les descriptions des habitants du Mexique, de leurs actions et de leur mode de vie sont destinées à défendre l'idée selon laquelle un pays civilisé aurait le droit d'intervenir dans un pays non civilisé, à la population mêlée racialement, dépourvu d'ordre et de loi, pour remédier à une situation politique et sociale instable. Dans les descriptions topographiques, nous pouvons établir un parallèle entre le peuple et le paysage. Les habitants sont rustiques, en proie à des passions irrépressibles et inconvenantes, tandis que les paysages sont luxuriants et abondent en flore, en « fauves » et en « terres non cultivées », au même titre que les habitants. Les descriptions minutieuses et détaillées des matériaux et des techniques mexicains que l'on trouve dans les récits exotistes de Lucien Biart, Gustave Aimard, V. H Martin et Fernand Hue, sont des procédés qui accentuent la rusticité et l'anachronisme des lieux et des habitants. La couleur de la peau et la constitution raciale, selon le regard eurocentré de l'époque, jouent aussi un rôle important dans l'intelligence et le degré de civilisation d'un peuple. Un ouvrage tel que *l'Essai sur l'inégalité des races humaines* d'Arthur de Gobineau, en fait foi. Ces récits, dont le but est de souligner le chaos social, politique, géographique, technique, linguistique et racial du Mexique, sont porteurs d'un message implicite : si les barbares ne sont pas capables d'atteindre la civilisation par eux-mêmes, l'Intervention trouvait sa justification dans sa visée civilisatrice.

1.3.2 Le contre-exotisme

Les principaux recours des écrivains français, redevables à une tradition culturelle civilisatrice, légitiment une prétendue supériorité sociale, raciale, historique et technologique. Les écrivains mexicains d'idéologie libérale, une fois émancipés de la France et du parti conservateur, se sont autoproclamés notables éclairés et guides du destin de la nation. Altamirano et ses confrères choisissent la littérature pour narrer l'histoire du Mexique comme moyen de dé-légitimation et de démythification de l'exotisme européen et de l'imaginaire stéréotypé qu'il déploie sur le Mexique. De cette manière, aux yeux de ces auteurs libéraux, l'émancipation de la pensée et de l'identité mexicaines ne viendra qu'après l'émancipation définitive et physique du pays par rapport à l'Europe. Comme nous pouvons le constater dans les romans de Manuel Altamirano et de Juan Mateos, le concept même de civilisation doit être repensé et reformulé. Pour pouvoir contrer les attaques des prétendus représentants du monde civilisé, le parti libéral utilise les mêmes armes : le discours, la culture, les arts et le progrès. En conséquence, quand Altamirano salue la matérialisation du mouvement littéraire libéral, il fait aussi de la littérature l'arme de légitimation des postulats de ses thèses. L'élève émancipé juge son précepteur, souligne la décadence de la civilisation française qui est à l'image d'une littérature caduque et perverse. Les écrivains libéraux remettent en question ce qu'ils considèrent comme de l'impudence et des excès de la modernité ; ils vilipendent la perversion et l'indécence des mœurs et des coutumes dont la littérature française de l'époque se fait l'écho. Le roman de Juan Mateos, *El Cerro de las Campanas* est paradigmatique car à l'instar de *Clemencia*, il a très fréquemment recours à une exaltation des vertus et des bontés du provincialisme mexicain visant ainsi l'éducation sentimentale de ses jeunes lectrices. L'œuvre de Mateos, récit sur les vicissitudes d'un couple formé par un général et une jeune créole issue d'une famille conservatrice, offre un caractère pamphlétaire.

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, la langue et la littérature française sont des références obligées pour les intellectuels latino-américains. Comme l'explique Emilio Carrilla, la plupart des hispanophones cultivés de l'époque avaient une bonne connaissance de la langue française car la maîtrise de cette langue était considérée comme une marque de raffinement chez ces hommes du monde. Ceci explique l'apparition d'un grand nombre de gallicismes dans la littérature hispano-américaine du XIXe siècle, y compris dans la littérature mexicaine. Les personnages représentant les élites éduquées et fortunées ont souvent recours à ces ressorts

linguistiques dans les récits mexicains libéraux à thématique interventionniste. Comme contrepoint au récit français exotiste, la langue française est employée ici à des fins ironiques. Les personnages conservateurs et *afrancesados* de *El Cerro de los Campanas*, sont la cible de la satire qui met en relief leur usage incorrect et maniéré d'un français oral et phonétiquement choquant. Cette écriture souligne l'incompréhension entre les deux cultures. Le recours à la satire, comme dans les *corridos*, vise à faire la caricature des Français et des partisans mexicains de l'Intervention. A travers la caricature des personnages français et le dévoilement de leurs intentions, ce roman dénonce leur supposée mission civilisatrice comme prétexte à la violence, à la destruction et aux pillages. La véritable barbarie, celle de la violence, consiste à légitimer la domination d'un groupe humain sur un autre en niant la raison et l'humanité d'autrui. Cette dénonciation fait émerger une certaine vision de la modernité selon laquelle les guerres de conquête et de colonisation sont anachroniques et décadentes. Ainsi, seuls les actes, et non les peuples, sont à qualifier de barbares.

1.3.3 Les ressources de l'ironie, de l'humour et de la carnavalisation

Comme l'explique le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, avec l'avènement du romantisme l'ironie et le sarcasme ont gagné leur place dans la littérature. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, nous considérons que ces mécanismes de discours ont été fondamentaux chez les auteurs de notre corpus, particulièrement chez les auteurs libéraux mexicains. Ils ont cherché par ce moyen à ridiculiser, à bouleverser les codes et à tourner en dérision les intentions expansionnistes de la France dans les Amériques ainsi que les préjugés exotistes qui couraient chez certains intellectuels et lettrés français. Au-delà des aspects moraux et sérieux que revêt l'ironie dans ces récits à thématique interventionniste du XIXe siècle, on y trouve aussi des procédés et des motifs humoristiques, festifs et carnavalesques.

1.3.3.1 L'exotisme carnavalesque dans *Benito Vázquez*

Le roman de Lucien Biart *Benito Vázquez* est traversé par un romantisme sombre notamment du fait de la caractérisation des personnages marginaux et condamnés, mais il présente aussi un visage festif et vivant qui se fait manifeste dans les épisodes de « défoulements » que représentent la fête et l'orgie. D'une part, l'humour sert la caricature exotique, mais d'autre part, comme nous l'avons vu à propos du roman de Biart, l'humour revêt aussi le caractère universel et libérateur de la vision carnavalesque. Durant les épisodes du *fandango* et des festivités nationales⁵⁵⁹, en libre alternance avec le récit sérieux, l'ordre établi semble se transformer pour donner lieu à « une fuite provisoire hors du mode de vie ordinaire (c'est-à-dire officiel) »⁵⁶⁰. Les différents membres d'une société inégale et stratifiée se mêlent dans la jouissance et la gaîté et oublient momentanément leurs différences. Dans ces festivités publiques, les codes sociaux de la retenue et de la décence sont supprimés pour donner libre cours à l'humour et à la libéralité. La liberté de mœurs momentanée se traduit par un langage pléthorique d'oralité avec des injures, des jurons, des dictons, des sobriquets et d'autres licences langagières. Le rôle particulier que jouent les animaux et les personnages parodiques comme le mulâtre Nor Gregorio, caricature bouffonne de Don Fernando, contribuent à créer cet univers carnavalesque. Les fêtes orgiastiques entre des soldats mexicains et les *Adelitas*, guerrières métisses exerçant un érotisme joyeux revêtent une dimension symbolique qui contraste avec les aspects précédemment soulignés de la stigmatisation des indiens et des métis dans ce roman.

Les us et coutumes de ces amazones permettent au narrateur de s'approprier un langage érotique et un univers sensuel qui libère le discours de sa tendance moralisatrice pour éveiller les sens du lecteur⁵⁶¹.

559 Le carnaval est utilisé ici comme une ressource exotiste.

560 Mikhail BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Gallimard, Paris, 1982, p. 16.

561 Ce feuilleton de Biart peut être considéré comme un précédent aux actuels romans feuilletons érotiques et sensuels.

1.3.3.2. Ironie et carnavalisation contre-exotiste dans le récit libéral mexicain

Comme l'explique Mikhaïl Bakhtine, les festivités carnavalesques sont historiquement importantes durant les périodes de crise et de transformation des sociétés. Le récit libéral mexicain manie l'ironie sévère et moralisatrice mais aussi l'ironie ludique et festive. Dans le roman de Juan Mateos *El Cerro de las Campanas* (1868), le discours contre-exotiste a pour but de faire la satire de l'histoire, de la culture et de la société françaises. Mateos tourne en dérision l'Intervention française en usant de ses vastes et nombreuses connaissances culturelles et théâtrales. Le roman puise dans la culture du Siècle d'Or espagnol grâce à des allusions à Cervantes, à Quevedo, aux *entremeses* et à la littérature picaresque ; il s'inspire également de la comédie française à travers le maniement d'un ensemble de personnages archétypaux tels que l'on en trouve chez Molière. Dans l'intrigue, des libéraux espiègles et vaillants luttent contre des conservateurs ridicules et asservis à une France obsolète et décadente. Leur ingéniosité, leur stratégie et leur persévérance leur vaut toujours la victoire. La perspective d'un narrateur omniscient déforme les personnages français et les conservateurs, représentés sous un angle folklorique et caricatural à la manière d'un miroir déformant en se jouant de leur physique. L'ordre établi est tourné en dérision et les parades militaires françaises, les bals de l'Empire et ses cérémonies protocolaires apparaissent progressivement comme un spectacle absurde, grotesque et hilarant. Les descriptions des personnages historiques de référence comme Achille Bazaine (Maréchal de France), Frédéric Forey (commandant expéditionnaire) et Dubois de Saligny (diplomate français) obéissent à la satire et à la caricature à travers leur animalisation. Dans ces caractérisations, l'influence de la caricature de presse française est importante, particulièrement celle de Jean-Ignace-Isidore Gérard, « Granville » (1803/1847), auquel *El Cerro de las Campanas* rend un hommage ironique. La présence de clichés exotistes et de personnages-types, comme celui du français alcoolique, avare et prétentieux, alliés à ceux de la haute société conservatrice parvenue, ignorante et superficielle ne sont pas sans implications idéologiques. Ces procédés de carnavalisation invitent le lecteur à une jouissance ludique et servent à promouvoir un discours nationaliste qui rejette tout type de relation avec l'envahisseur, soit l'opresseur. Les écrivains libéraux manient donc l'ironie festive et l'humour hilarant pour mieux soutenir leurs propos politiques et idéologiques.

Chapitre 4

Visées et portée du roman libéral mexicain du XIXe siècle

1.4.1. Le roman historique redéfini et réécrit par les libéraux

La littérature mexicaine libérale post-interventionniste a repris les fondements les plus saillants de la pensée européenne, principalement ceux de la pensée française, dans le but de contrer les aspirations colonialistes de la France. Les écrivains libéraux ont cependant cherché à se dégager de leur héritage européen et ont entrepris d'écrire l'histoire mexicaine à l'aide de la littérature et plus particulièrement du roman historique⁵⁶². Les Libéraux adaptent le roman historique à leur vision, à leur idéologie, et forgent progressivement leur propre modèle qui s'accorde à leurs besoins culturels pour servir leur cause. Leurs romans historiques sont construits selon un prétendu code réaliste mais ils répondent plutôt à un critère relativiste selon lequel les auteurs recréent une réalité choisie qu'ils adaptent à leur propre vision du monde. Pour créer ce nouveau modèle, les libéraux ont réécrit l'histoire du Mexique en prenant pour point de départ le premier mouvement d'indépendance à l'égard de l'Espagne et pour point final le deuxième mouvement d'indépendance ou la révolution qui a libéré le Mexique de la France et du joug étranger. Nous estimons que les écrivains libéraux ont banni du passé mexicain toutes les références desservant leurs idées, de la même manière que les Européens avaient éliminé, interdit et censuré la culture préhispanique, en syncrétisant ou en extirpant certains anciens cultes ou rites. D'autre part, les intellectuels libéraux ont octroyé un statut « historique » à leurs productions littéraires alors qu'ils étaient partie prenante de leur narration. Cette réadaptation du concept de roman historique, même si elle semble contradictoire, s'est faite de manière délibérée afin de pouvoir réécrire l'Histoire mexicaine. Le roman libéral reste

⁵⁶² La structure du roman *Waverley* (1818) de Walter Scott fait référence. Chez Alfred de Vigny, le personnage principal du roman est un personnage historique alors que ce n'est pas la règle chez Walter Scott.

néanmoins une quête historique dont les références documentées et intertextuelles justifient cette recherche d'historicité.

Dans une autre perspective, nous pouvons également considérer le récit libéral, sous la houlette de l'imagination littéraire, comme une chronique précoce et riche, comme un journal de bord de l'Intervention. Sur un autre plan, le roman « historique » du groupe libéral, malgré ses intentions pédagogiques, a aussi été le projet d'une quête de transmission de l'histoire nationale. Le narrateur omniscient, caméléonesque et omniprésent dans le récit, est non seulement l'historien qui se préoccupe d'orienter et de donner un sens à sa compilation historique et à des témoignages, mais aussi un guide touristique, un journaliste, un professeur, un précepteur de bonnes manières et de mœurs. Cette démarche s'inscrit dans la visée non seulement d'enrichir et d'humaniser l'événement historique, mais aussi d'apporter à sa mise en récit une touche personnelle et intimiste susceptible de susciter la sympathie du lecteur.

Dans le roman historique libéral, certains traits modernes, novateurs et remarquables participeront plus tard à l'élaboration d'une vision proprement mexicaine et hispano-américaine du roman historique. C'est ainsi que *El Cerro de las Campanas* conjugue un baroquisme descriptif, héritage des chroniques espagnoles, avec la présence hypertextuelle de la presse, véhicule de satire et de critique sociale en même temps que porteuse de propagande et de nouvelles de l'étranger. Le recours à un matériel documentaire très diversifié est remarquable dans ce roman de Juan Mateos dont le récit mêle des lettres, des témoignages, des journaux intimes, des caricatures, des chansons populaires et satiriques ainsi que des mémoires sur des moments-clés de l'Intervention française. Aussi, Mateos est-il un pionnier de cette clairvoyance vouée à créer un registre historiographique à partir de sources très diverses. Son œuvre constitue donc un précédent intéressant à la minutieuse tâche historiographique à laquelle s'attèlera le Nouveau Roman Historique du XXe siècle. Même si ce roman de Juan Mateos n'a pas été apprécié à sa juste valeur par la critique, tant du fait de son appartenance au genre du feuilleton qu'à cause de son discours tendancieux et de son manque de rigueur historique, il présente déjà des éléments qui seront ultérieurement représentatifs du roman historique hispano-américain. Son style ludique et jovial, sa variété intertextuelle de genres et le fait qu'il inclue de petites histoires ou des anecdotes en font partie. Un exemple de la collection d'anecdotes sur l'Intervention qu'offre le roman de Mateos se trouve la métaphorisation de l'histoire d'amour adultère entre Maximilien et Concepción Sedano, personnifiée sous le nom de Guadalupe, en une allusion symbolique au syncrétisme religieux auquel auront davantage recours le roman et le théâtre du XXe siècle.

1.4.2. La mise en scène libérale du personnage historique

Le XIXe siècle correspond à une période de changements dans la représentation du personnage historique. Dans le modèle de Walter Scott qui s'imposait auparavant, les protagonistes rencontrent des personnages historiques référentiels. En France, en 1826, Alfred de Vigny apporte avec son roman *Cinq Mars* un vent nouveau car il octroie le rôle principal à un personnage historique qui expose lui-même son vécu et son environnement. Dans les romans du XIXe siècle à thématique interventionniste, nous trouvons encore la prééminence du modèle scottien, à l'exception du *Cerro de las Campanas*, où le récit met en scène des figures historiques comme Maximilien de Habsbourg et Charlotte de Belgique. Juan Mateos a ainsi rendu hommage, à la manière d'Alfred de Vigny, au théâtre classique de Corneille ou de Racine en présentant une composition en quatre parties. Dans *Cinq Mars*, Maxime Revon exprime la lassitude d'une époque emplie de tentatives de libérations à l'égard de la monarchie et ce désaccord avec le système aristocratique a inspiré Mateos qui démonte avec ironie le pouvoir individualiste de l'Empire et propose une vision novatrice pour penser la République mexicaine. Altamirano et Riva Palacio en choisissant d'autres tendances du romantisme, semblent plus prudents que Mateos dans le maniement de leurs références historiques. Dans *El Cerro de las Campanas*, le lecteur assiste à la représentation du drame de l'Empire et de sa décadence comme un postulat préétabli qui s'appuie sur la description d'une France fossilisée, corrompue, intrigante, velléitaire et d'un Second Empire mexicain condamné dès l'origine. La décadence de l'Empire se matérialise dans les descriptions physiques du personnage de Napoléon III, qui mettent l'accent sur sa petite taille, sa vanité, sa vieillesse et sa volonté de gouverner à cheval, afin de lui faire personnifier une France superflue, sans âme et colonialiste. En revanche, les personnages déchus de Maximilien de Habsbourg et Charlotte de Belgique s'avèrent moins caricaturaux probablement du fait que leurs référents ont suscité une certaine forme d'admiration ou de reconnaissance parmi la population mexicaine. De cette manière le lecteur peut, d'une part, imaginer un Maximilien faible, timoré, mauvais gestionnaire et adultère, mais voir d'autre part en lui une figure capable de présenter ponctuellement un esprit libéral associé à une certaine forme de noblesse, une bonté d'âme et de l'héroïsme. Le roman de Mateos inaugure la légende *noire* de Maximilien, selon laquelle une série de coïncidences et de superstitions aurait prédestiné tragiquement le sort de l'empereur et du Second Empire mexicain.

De plus, le personnage de Charlotte de Belgique y est présenté comme une femme ambitieuse avec un certain penchant pour la méchanceté et affligée d'une folie pathologique mais dotée d'une âme imaginative et d'un certain talent pour gouverner. Ces traits positifs demeurent embryonnaires chez Mateos et sont les prémisses d'une réélaboration littéraire ultérieure de la figure de l'impératrice. La parabole de Charlotte comme mère des Mexicains trouve déjà une place dans le roman de Mateos, notamment dans l'inclusion qu'il fait des paroles satiriques du *corrido* « Adiós mamá Carlota », écrites par Vicente Riva Palacio. Ces vers ironiques et railleurs sont aussi un hommage au personnage qui deviendra dans la littérature mexicaine du XXe siècle un symbole de l'imagination baroque, de l'héritage culturel européen ainsi que du syncrétisme culturel.

1.4.3. Discours croisés autour de l'utopie libérale

La littérature mexicaine du XIXe siècle a réaffirmé la pensée libre et civilisée de ses auteurs ainsi que leur connaissance de l'histoire nationale grâce à l'imagination romantique et au projet humaniste libéral. Au XXe siècle, les intellectuels qui ont engagé une réflexion sur l'identité nationale mexicaine ont souligné que cette littérature libérale a relégué, dissimulé ou même masqué le problème identitaire, notion fondamentale pour la connaissance intégrale d'une nation. Le philosophe Samuel Ramos, le philosophe et sociologue Antonio Caso et le poète Octavio Paz⁵⁶³ ont reproché au libéralisme mexicain d'avoir voulu construire une identité par génération spontanée, sans tenir compte ni de l'héritage, ni du processus complexe du métissage et de la fusion culturelle. Dans les récits de notre corpus, l'être mexicain se dessine comme la résultante de tradition et de croyances conjuguées à des sentiments patriotiques et à un désir de république importé d'Europe. Comme nous pouvons l'observer dans ces récits, l'identité mexicaine apparaît comme une entité qui relève de l'évidence mais qui ne s'explique

⁵⁶³ Voir les ouvrages suivants : Caso, ANTONIO, *El problema de México y la ideología nacional*, Cultura, México, 1924. Samuel, RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Imprenta mundial, México, 1934. Octavio, PAZ, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, México, 1950.

pas. Cette littérature définit in fine l'être mexicain comme un bon patriote, généreux, vertueux, dévoué, martyr et anti-interventionniste ; il n'est donc ni français ni espagnol mais sa définition identitaire reste approximative. Avec le personnage de Fernando Valle, la discrimination raciale est dénoncée sans davantage de réflexion sur ses implications sociales et politiques. L'omission délibérée de la mention de son origine semble trahir une ambiguïté ou une contradiction de l'auteur sur cette question. *El Cerro de las Campanas* offre aussi un discours discriminant sur la caste indigène mexicaine. Comme le signale Christopher Conway dans son étude sur l'œuvre d'Altamirano, cet auteur percevait la condition indigène comme une entrave que seule la culture pouvait permettre de dépasser. Ainsi le personnage principal de Fernando Valle dans *Clemencia* se cultive et change de statut en accédant à la connaissance « des belles lettres ». L'essence de la « mexicanité », telle que la pense l'auteur, ne proviendrait donc pas de la sphère raciale mais de la sphère culturelle.

L'être mexicain, plus qu'une identité générique résultant d'une origine, offre un ensemble de traits culturels et intellectuels. Pour les écrivains libéraux mexicains, contrairement aux auteurs français du corpus encore redevables à des conceptions raciales héritées de l'époque coloniale, l'adjectif « mexicain » correspond à une diversité d'abstractions symboliques et allégoriques. C'est ainsi que nous pouvons trouver chez les personnages des romans libéraux, d'un côté, de l'humilité, de la simplicité, du provincialisme et de l'ancrage historique et de l'autre, du cosmopolitisme, de la culture et de l'arrogance, tout cela conjugué à une fierté fataliste et à un grand dévouement à la patrie libérale. Le thème de l'indifférence du Mexicain face à la mort ainsi que sa tendance à se sacrifier font aussi partie des stéréotypes qui animent les romans exotistes tout autant que les chroniques libérales. C'est dans l'indifférence à la mort et dans le sacrifice, valeurs partiellement issues de l'héritage synchrétique mexicain, que l'imagination libérale trouve de quoi nourrir son idéologie nationaliste qui exalte la foi et le dévouement à la patrie. La littérature post-interventionniste non seulement a mis l'accent sur les besoins en éducation, sur la méconnaissance de l'héritage colonial et préhispanique, de la culture nationale, mais elle a aussi cherché l'unification à travers la promotion d'un héritage catholique et d'une langue commune : l'espagnol. Les libéraux ont renié le clergé mexicain en le décrivant comme perversi, obscurantiste et inquisiteur et se sont autoproclamé les seuls vrais représentants de la religion catholique. La littérature libérale manie des symboles religieux à des fins ou à des objectifs idéologiques précis. Des titres tels que *Clemencia* ou *Calvario y Tabor* renvoient directement à des références bibliques qui seront associées de manière implicite à la représentation de l'histoire libérale. Nous pouvons observer que les libéraux

mexicains, conscients du discrédit politique qu'ils s'étaient attiré à la suite de l'expropriation des biens de l'Église et de l'expulsion de membres des congrégations religieuses pendant la période dite de « La Reforma », ont cherché à retrouver par la suite la sympathie du public mexicain à travers la construction d'un discours emprunté à la religion. L'exaltation du martyr d'une armée de soldats libéraux sera l'une des paraboles auxquelles ces romanciers auront recours pour élaborer le mythe libéral.

Des biographies aux accents hagiographiques de héros libéraux sont intégrées aux récits suivant un modèle biblique afin de glorifier l'Histoire libérale en l'élevant au grade de mythe fondateur, de martyrologie et de légende. La sacralisation de l'Histoire, des héros et des hauts faits a marqué le XIXe siècle et les écrivains libéraux mexicains ont particulièrement cherché, à travers l'écriture de récits épiques, à écrire une saga d'aventures militaires suscitées par des conflits historiques. Ils se sont ainsi rendus un hommage national à eux-mêmes, en tant que sauveurs des idéaux patriotiques et religieux qu'ils ont eux-mêmes glorifiés. Ainsi, l'histoire libérale a créé des figures telles que celle de Benito Juárez, symbole républicain et patriarche de la nation, dépourvu d'attributs humains et donc de sa condition d'indien.

De leur côté, les écrivains français, ont été peu indulgents envers les vues libérales mexicaines. Certains auteurs sympathisants de la cause nationaliste mexicaine, tels que Gustave Aimard, n'ont jamais couvert de gloire les personnages libéraux dans leur récits et n'ont pas présenté leurs visées politiques de manière positive. D'après le sombre tableau du Mexique qui est dressé dans les récits de *Benito Vázquez* et de *Doña Flor*, les coupables de la pauvreté et de l'inégalité sociale seraient aussi bien les libéraux que les conservateurs ainsi que leurs armées respectives corrompues, vandales et ambitieuses. Pour l'imaginaire français, les troupes mexicaines sont aussi désignées par le terme de « guérilla » minimisant ainsi la valeur de leurs causes respectives. *Benito Vázquez* propose la création d'un troisième parti, libre de tyrannie et de corruption, ce qui semble paradoxal au vu des caractéristiques que le récit attribue au peuple mexicain. D'autre part, les événements d'ordre politique subséquents à l'Intervention ont contribué à faire apparaître le libéralisme comme le résultat d'une fiction davantage que comme une réalité tangible. Au Mexique, le bilan critique de l'oligarchie et du projet libéral a commencé très tôt avec les écrits de l'éminente figure d'Alfonso Reyes dont des intellectuels comme Antonio Caso, Samuel Ramos et Octavio Paz ont poursuivi la réflexion. L'utopie libérale semble devoir être définie comme une abstraction plutôt que comme une réalité. Ce mirage idéologique semble dépourvu d'ancrage politique populaire et aurait fait abstraction du passé préhispanique ou colonial du pays.

Conclusion de la première partie

Comme nous avons essayé de le montrer dans cette partie, le roman libéral qui traitait de l'Intervention française fut une étape décisive dans la constitution d'une littérature nationale mexicaine et marque l'aboutissement du projet intellectuel d'un groupe politique aux aspirations sociales, culturelles et nationales. Ce conflit armé entre les deux pays fut aussi pour le groupe libéral un moment privilégié pour faire le bilan des mouvements d'Indépendance et de la Reforma comme parties intégrantes d'un projet pédagogique et culturel. Plusieurs intellectuels mexicains libéraux de l'époque se sont confrontés à la nécessité de définir un concept de l'être mexicain et de la mexicanité. Dans des romans tels que ceux de Manuel Altamirano, Juan Mateos et Vicente Riva Palacio, nous pouvons déceler une première tentative pour formuler et concrétiser un projet de nation purement mexicain, qui puiserait aux sources de l'humanisme et de la philosophie des Lumières. Néanmoins le bilan critique qu'ont fait par la suite certains penseurs a vu dans ce processus de reconstruction libérale l'occultation de certains aspects de l'Histoire, de l'héritage et de l'identité mexicaines. *Clemencia*, le roman le plus abouti et le plus célèbre de Manuel Altamirano fut pris pour exemple de cette réinterprétation libérale de la réalité. La construction de son protagoniste, Fernando Valle, permet la dénonciation de la discrimination sociale et raciale au Mexique, mais aussi l'éviction de cette réalité sociale, sa négation et sa dissimulation. Les romans des auteurs français de notre corpus font montre d'une forme de continuité avec l'enchaînement des rêveries exotiques, de la peinture de mœurs et de la construction de personnages suivant une vision colonialiste qui oppose les « créoles » aux « métis ». Le roman-feuilleton de cette époque fut aussi le miroir d'un Mexique contrasté. Le maniement de la satire et de l'ironie carnavalesque diffère selon que les auteurs sont français ou mexicains. Lucien Biart les convoque pour mettre en scène un moment de la libération d'une société triste, assommée par l'inégalité et la pauvreté, alors que Juan Mateos use de la satire pour exalter la créativité de la culture mexicaine. Les tableaux de mœurs des romans de Lucien Biart ont le mérite de dénoncer les injustices commises au sein d'un système de type féodal malgré des clichés simplistes et les préjugés exotistes dont il fait par ailleurs montre. Les auteurs mexicains libéraux de notre corpus ont, à l'image d'Altamirano, compris que, pour que la société mexicaine cesse d'être définie, dévalorisée et caricaturée par

la littérature étrangère, ils devaient faire front commun à cette époque charnière où la presse écrite commençait à être diffusée à travers le monde entier. Cette littérature libérale se montre créative et réflexive mais n'offre qu'un reflet partiel de la réalité sociale et politique mexicaine. Malgré son didactisme moralisateur et son style romantique, cette littérature gagne, au même titre que d'autres, ses lettres de noblesse tandis que ses auteurs deviennent des hommes de lettres, des guides idéologiques, intellectuels et affectifs. Ils forment la sensibilité des citoyens et révèlent le potentiel ludique et éducatif du roman pour la transmission de l'histoire nationale. Au Mexique, Juan Mateos, écrivain aux idées avant-gardistes a probablement repris le modèle transgresseur d'Alfred de Vigny pour faire des personnages de Maximilien et Charlotte des acteurs du récit de l'Intervention. Dans *El Cerro de las Campanas*, le couple impérial présente des traits de caractères réalistes; il se démarque ainsi d'autres personnages historiques aux traits plus grossiers comme Napoléon III. Le personnage de Charlotte se voit prêter des talents, est lucide jusque dans sa folie et apparaît pour la première fois sous les traits d'une mère étrangère des Mexicains. Les écrivains libéraux mexicains ont non seulement cherché à représenter l'aventure interventionniste au Mexique, mais ont aussi écrit l'histoire du Mexique selon des postulats libéraux, patriotiques et républicains. Ils ont tenté de se détacher du passé colonial et préhispanique en le réélaborant pour servir leurs intérêts idéologiques. Ces écrivains ont souhaité transgresser le canon du roman historique de l'époque, en cherchant à éliminer tout topique nocif. Ils ont écrit tant leur amour que leur haine pour la France, pays admiré pour sa culture mais combattu militairement. Ce roman mexicain libéral préfigure le nouveau roman historique latino-américain qui connaîtra son essor au XXe siècle.

Après le traumatisme historique et identitaire mexicain qu'a signifié l'Intervention française, la philosophie libérale a eu recours au « masque », à la négation et aux abstractions en omettant une part de la réalité qui correspond à l'héritage culturel de l'Amérique préhispanique et hispanique. Cette consolidation littéraire, comme nous l'avons étudié dans cette première partie, commence avec l'émancipation culturelle par rapport à la France, pays fondamental dans l'histoire littéraire, culturelle et idéologique du Mexique. Par leur maniement de vecteurs religieux, messianiques, légendaires, mythiques et iconographiques, qui puisent leurs sources dans l'imaginaire du syncrétisme, les écrivains libéraux ont impulsé des modèles historiques encore en usage de nos jours. Pour sa réinterprétation de la littérature et de l'histoire du Mexique, et malgré son caractère utopiste et illusoire qu'a souligné la critique mexicaine, l'idéologie libérale a puisé sa force dans la recherche des lumières civilisatrices. Cette conviction, grâce à l'influence de la culture française et malgré celle-ci, a délivré le Mexique

des chaînes de la servitude. Cette réflexion littéraire positiviste et révolutionnaire sera remise en question en faveur de la réflexion identitaire et culturelle plus approfondie que développera la littérature qui, au XXe siècle, abordera le sujet conflictuel de l'Intervention française

Deuxième partie :
L'Intervention française
dans le drame historique du milieu du XXe siècle

Introduction de la deuxième partie

Le théâtre a toujours été présent au Mexique, aussi bien en temps de paix qu'en temps de divisions. Durant le règne de Maximilien, l'importance du théâtre comme moyen de légitimer le pouvoir en place a été remarquable ; le dramaturge José Zorrilla en a été l'un des protagonistes. Les chroniques du XIXe siècle attestent de la sympathie et de la préférence du public dont le théâtre mexicain a bénéficié, tous degrés d'instruction et milieux sociaux confondus. Cela s'explique par sa facilité à atteindre les masses, par son décor et sa mise en place économique, mais aussi par sa capacité à entrer en contact directement avec le spectateur. Quant au théâtre d'inspiration libérale, il convient de s'arrêter un moment sur le parcours du binôme formé par Juan Mateos et Vicente Riva Palacio. Ces deux dramaturges, auxquels on attribue la création du sketch politique, ont atteint une certaine notoriété en développant une critique acerbe du gouvernement et en remettant en question le système politique. Des pièces telles que *La Catarata del Niágara* et *El Tirano Doméstico*, à l'affiche l'année même du début de l'Intervention française (1862), font la critique tant de l'Intervention précédente (la Guerre américano-mexicaine) que de l'Intervention française. Elles ont été, de ce fait, la cible de la censure. Le théâtre de marionnettes est venu, par la suite, s'ajouter à ces manifestations dramatiques : il s'agissait d'un théâtre de tradition française très répandu et apprécié à l'époque. Ainsi, le théâtre a eu également recours aux marionnettes pour exalter la cause libérale et rejeter l'occupation française.

La fin du Second Empire mexicain, marquée par la fuite et l'aliénation de Charlotte de Belgique ainsi que par l'exécution de Maximilien I^{er}, a connu un accroissement des publications littéraires des partisans et des adversaires de l'Empire. La vie énigmatique du couple impérial et sa fin tragique ont déclenché une fascination qui s'est manifestée à travers la production d'un nombre accru de drames, d'ailleurs beaucoup plus nombreux que les publications relevant du genre narratif. Les premiers drames ont été publiés en Espagne et en France dès 1867 : *El Mártir de la Traición o El Emperador Maximiliano : Drama en dos actos y en verso*, d'Enrique Romero Jiménez et *Le drame de Queretaro* de Efrém Lanusse. Au Mexique, *El Cerro de las Campanas* (1868), roman reconnu de Juan A. Mateos, mis en scène par Antonio Guillermo

Sánchez, a été bien accueilli par un public manifestement enflammé par la victoire libérale. Ces drames ont joué un rôle politique important par leur capacité à déclencher des sentiments chez le spectateur. Après l'Intervention, la dictature de Porfirio Díaz renouvela notablement les échanges avec la France et ceci se reflètera dans le théâtre et dans la large diffusion des genres d'importation française tels que l'opéra, l'opérette, la comédie et le théâtre de boulevard. En ce qui concerne les productions associées au Second Empire mexicain, il convient de souligner deux créations françaises : *Juárez ou la Guerre du Mexique, drame en 5 actes* (1880) d'Alfred Gassier et *Deux ans au Mexique* (1881) de Faucher de Saint-Maurice, qui sont des témoignages de la vision française de l'Intervention. D'autre part, l'historien Jean Meyer fait référence, comme partie intégrante de la mémoire interventionniste au Mexique, à un vaudeville écrit par l'officier M. de Massa : *Messieurs les voyageurs pour le Mexique... en voiture !*

Du côté mexicain, les pièces vont se succéder jusqu'à la fin du XIXe siècle, telles que *Maximiliano; drama trágico en cuatro actos* (1887) de Francisco Llop, *Últimos momentos de Maximiliano : monólogo en un acto* (1891) de Juan C. Maya et *Maximiliano o La caída del segundo imperio. Tragedia en cinco actos* de Rafael Gómez (1894). La lecture des titres de ces pièces évoque d'un côté l'emprise du tragique sur le couple impérial marqué par la prédestination et l'infortune et de l'autre côté, la trahison messianique dont Maximilien aurait été la victime. Dans la première décennie du XXe siècle, le Second Empire mexicain cesse d'être un sujet d'intérêt dramatique majeur, probablement à cause de la dictature de Porfirio Díaz et de la censure exercée par son gouvernement. Dans ce contexte-là, en 1905, *La Venganza de la Gleba*, de Federico Gamboa -écrivain, journaliste et diplomate mexicain célèbre- fut présentée au public en contournant la censure. Ce drame s'est livré à une critique précoce de la dictature de Díaz. La pièce de Gamboa cherche manifestement à remettre en question le régime dictatorial. En 1894 a eu lieu la première de *La última campaña*, pièce du même auteur bien accueillie par le public. Elle fait passer un message de fraternité et de réconciliation entre Mexicains et Français. Nous évoquerons en détail dans cette deuxième partie les évolutions du genre théâtral entre le drame romantique du début de la période et l'oeuvre de Rodolfo Usigli.

Pour revenir à la thématique interventionniste, en 1925 le dramaturge autrichien de filiation juive Franz Werfel propose une nouvelle approche du Second Empire mexicain dans *Juárez y Maximiliano*. Ce drame a connu de nombreuses représentations à succès au Mexique et représente un tournant dans le théâtre traitant de la période impériale. La quête d'une plus grande profondeur psychologique chez les personnages historiques, la mise en valeur de la personnalité de Maximilien I^{er} ainsi que la dualité établie entre lui et la figure mythique de

Benito Juárez, sont plusieurs caractéristiques majeures de cette pièce qui ont fortement influencé les drames postérieurs. La mort de Charlotte en 1928 renouvelle l'intérêt des dramaturges pour sa figure, qui ont alors attribué à l'Impératrice le premier rôle de leurs drames. Julio Jiménez Rueda a publié *Miramar* en 1932, dont l'action se déroule dans les salons impériaux du château de Trieste. Malgré la courte portée de cette œuvre, nous voudrions souligner ici le rôle prééminent joué par le personnage féminin de Charlotte de Belgique revêtant les attributs symboliques de l'imagination, de la fantaisie et de la rêverie. En 1942 paraît une autre pièce bien accueillie par le public, même si elle a été bientôt oubliée : *Carlota de México* de Miguel N. Lira. Cette pièce se distingue par le statut de Mexicaine acquies par l'impératrice, par sa liberté créatrice par rapport au contexte historique et par l'inclusion dans la pièce d'envolées lyriques, à l'image des comédies musicales. Tous ces éléments que nous avons mentionné seront importants en raison de leurs influences sur la dramaturgie mexicaine postérieure, particulièrement sur la pièce *Corona de Sombra* (1943) de Rodolfo Usigli.

Chapitre 1

***Corona de Sombra* de Rodolfo Usigli :**

Le drame de l'Intervention comme prétexte à une réflexion sociale, historique et identitaire

Rodolfo Usigli (1905-1979) est entré dans l'histoire comme l'un des dramaturges les plus brillants, prolifiques et perfectionnistes du théâtre mexicain du XXe siècle. Il est possible de distinguer deux grandes tendances chez cet auteur avec, d'une part, son aptitude à conjuguer la théorie avec la pratique théâtrale et d'autre part sa volonté inébranlable d'éveiller la conscience critique du spectateur. « El teatro de Orientación » et « El teatro de Media Noche », sont des projets dramaturgiques auxquels cet auteur a contribué, révélant des tendances du théâtre mexicain de l'époque qui introduisaient plus de sobriété, plus de réflexion psychologique et un spectre de mise en scène plus large où sont dépeintes les classes moyennes et populaires. Il faut rappeler, comme postulat de départ, les origines familiales de Rodolfo Usigli, fils de mère austro-hongroise, tout comme Maximilien I^{er} qui gouverna de manière éphémère la province italienne de Lombardie-Vénétie. Maximilien avait la même origine géographique que sa mère et il gouverna en Italie, pays de naissance de son père.

Dans la postface à la deuxième édition de son drame sur le Second Empire, *Corona de Sombra* (1947), l'auteur exprime sa sympathie pour l'Empereur infortuné du Mexique et son intention de lui rendre hommage. Préalablement à l'analyse de cette pièce de théâtre, on rappellera que le théâtre est considéré comme le genre écrit le moins stable et le moins littéral, comme le signalent Daniel Meyran ou José-Luis García Barrientos. Tous les éléments du théâtre sont des signes tels que la scène, le décor, la lumière, les gestes, les mimiques, les coiffures, le maquillage, les costumes, les accessoires, la musique, le bruitage. Le théâtre d'Usigli est un

théâtre engagé, reflet d'un contexte social. Cette période des années 1940 au Mexique est marquée par l'influence socialiste, la censure politique et, plus généralement, par l'emprise du gouvernement. Ce théâtre propose aussi une réflexion conciliatrice sur le catholicisme suite au conflit de la Guerre des Cristeros⁵⁶⁴. De cette manière, le drame d'Usigli est un exercice de construction méta-théâtrale qui lie histoire, théorie et pédagogie.

La réussite de *Corona de Sombra* réside dans sa complexe richesse sémiotique comme le montre l'étude de Daniel Meyran et dans son jeu de répliques élégantes, une profondeur psychologique et sa réflexion humaniste et conciliatrice. Dans la pièce d'Usigli nous pouvons trouver une réflexion philosophique et identitaire propre aux philosophes de l'Ateneo de la juventud, qui à partir des années 1920, ont cherché à définir la condition de l'être mexicain et ses implications. Usigli considère *Corona de Sombra* comme une pièce « anti-historique » en faisant ce choix novateur pour l'époque. Il s'oppose à l'habituelle ancillarité de la littérature en modifiant les faits historiques et fait l'objet de critiques et de controverses. La postface de la deuxième édition du drame de 1947 ainsi qu'une lettre écrite par Marte R. Gómez, homme politique reprochant au dramaturge son manque d'attachement à l'exactitude des faits historiques, constituent des témoignages de cette polémique. L'inclusion d'une postface explicative, comme le dit le théoricien et critique structuraliste Gérard Genette, a donc ici une fonction corrective ou curative. Cette postface peut être comprise comme une demande d'excuses et une justification du choix de l'auteur de donner la primauté à l'imagination littéraire sur les références historiques. Ce drame à caractère historique reste avant tout une œuvre littéraire de création libre revendiquée par son auteur.

En termes dramaturgiques, on peut observer dans *Corona de Sombra* une clarté et une précision dans la manière de distribuer tant le texte que le paratexte en vue de la mise en scène. Les informations prolifèrent à l'intérieur du texte dramatique dans les dialogues et dans les didascalies. Usigli fait preuve d'une formidable méticulosité dans les titres, les répertoires, les costumes, les fonctions des personnages, les indications spatio-temporelles, la description du décor et les divisions des actes et des scènes. De plus, les didascalies de cette pièce, en complément extra-dramatique des dialogues, accomplissent d'une manière très précise la plupart des fonctions diégétiques mentionnées par le spécialiste de théâtre José-Luis Barrientos : personnelle, nominative, para-verbale, corporelle, psychologique, opérative, sonore, spatiale et temporelle. Le cadre de l'action dramatique de *Corona de Sombra* peut se

⁵⁶⁴ La guerre des Cristeros (1926-1929) fut un conflit armé opposant le gouvernement laïque mexicain à des belligérants catholiques.

résumer de la façon suivante : un historien mexicain rend visite en 1927 à Charlotte, octogénaire et aliénée, dans son château de Bouchout en Belgique. Après avoir soudoyé le jardinier, il s'introduit dans les appartements de l'Impératrice où il oublie son livre d'histoire du Mexique sur un canapé. La vieille dame feuillette le livre à la lumière de ses chandeliers, et se voit transportée à l'époque de Maximilien et de sa propre jeunesse au Mexique. La confrontation de Charlotte avec l'histoire mexicaine la conduira à résoudre son traumatisme douloureux pour trouver le pardon et l'absolution de son royaume d'autrefois et ceux de ses vassaux. Ainsi elle meurt enfin en paix, lucide et réconciliée avec le Mexique, sa nouvelle patrie et celle de l'empereur Maximilien.

La difficulté du drame consiste à exprimer beaucoup d'idées avec peu d'éléments. Cela fait sa spécificité par rapport au roman ou au cinéma. Le drame a aussi un aspect spatial bidimensionnel au niveau de la fiction -« représentée »- et au niveau du réel -« représentant »-. On compte trois niveaux temporels : le « temps scénique », le « temps de diégèse » et le « temps de la représentation » qui sont établis dans la pièce d'Usigli. Un exemple est fourni par l'organisation spatiale de la scène prévue pour *Corona de Sombra* car elle est divisée en deux espaces physiquement différents qui correspondent à des sauts temporels. Cette mise en scène donne du dynamisme au drame historique et propose une vision novatrice de la temporalité au-delà d'une simple évolution chronologique.

Comme bien des intellectuels de son époque, Usigli s'intéresse à la psychanalyse fondée par Sigmund Freud. Tout au long de sa production dramaturgique, il approfondit les confrontations de l'être mexicain avec son histoire, confrontations que l'on peut qualifier de complexes et de traumatiques. Comme nous l'avons souligné dans la première partie, la littérature mexicaine interventionniste du XIXe siècle a pris prétexte du choc avec l'envahisseur pour construire une réflexion autour de la nationalité et de la souveraineté. Usigli agit comme un psychanalyste qui cherche, à travers un processus cathartique d'hypnose, à approfondir ce choc entre le Mexique et l'Europe pour analyser la conscience du métissage dans ce qu'elle peut avoir de plus complexe et de plus conflictuel. En suivant une *cure par la parole* pour reprendre le terme psychanalytique, Usigli construit un récit complet, dynamique et cyclique plutôt que d'exprimer une revendication patriotique, il cherche à faire en sorte que ses compatriotes se questionnent sur leurs racines identitaires.

Le théâtre d'Usigli est un théâtre aux caractéristiques symboliques profondes qui privilégie le symbolisme ponctuel tout en faisant usage des sens, d'un langage rhétorique et poétique en privilégiant la métaphore et la métonymie. Dans ses drames à thématique

historique, l'auteur essaie de prendre du recul par rapport aux faits pour introduire une discussion morale et humaniste, comme nous pouvons l'observer dans cette pièce de théâtre. Plutôt que d'évoquer les conséquences d'un échec diplomatique, politique et armé, cette pièce cherche à représenter des conflits de motifs, de sensibilités, de réflexions et de relations personnelles. De même, s'inspirant de la pièce de Werfel, il reprend l'antithèse entre Juárez et Maximilien tout en lui donnant une toute autre dimension qui va au-delà de l'opposition entre l'indien têtu, nécessaire et sombre et le blond insipide, candide et timoré, clichés exotistes récurrents. Pour les deux dramaturges, le personnage de Maximilien est moins victime de l'apathie, de la stupidité, de la naïveté et de l'inaction que victime de lui-même, de sa propre dualité, de son caractère et de son messianisme. Maximilien a été représenté dans les mémoires de ses détracteurs, notamment les libéraux, comme une marionnette au service des ambitions de Napoléon III, un personnage superficiel et incompetent. Dans la pièce d'Usigli, il devient un personnage noble et conscient, assimilé à sa nouvelle patrie. Malgré leur statut de figures nationales mexicaines, les traits universels des personnages d'Usigli, icônes polysémiques pouvant fonctionner dans des sens très variés, sont l'illustration de sa vision novatrice. Un autre détail le révèle dans *Corona de Sombra* car le personnage d'Erasmus Ramírez, historien, recherche une vérité historique en questionnant la littérature. Nous pouvons y voir un parallèle avec la pièce antérieure de Werfel, où l'un des personnages est journaliste et cherche également à rétablir la vérité de l'histoire de l'Empire.

La vision des personnages dans *Corona de Sombra* privilégie le dialogue et la parole par rapport à l'action. Les répliques et les didascalies sont deux moyens privilégiés par lesquels se révèlent les attributs et la caractérisation de chacun des personnages. La description du personnage d'Erasmus Ramírez correspond à celle du personnage référentiel du président Benito Juárez qu'Usigli représente d'une façon symbolique. Il faut souligner dans cette description le masque porté par le personnage, symbole carnavalesque de l'alternance et de la négation d'une identité univoque. Ce masque, d'après les analyses qui mène le philosophe Samuel Ramos dans son ouvrage *El perfil del hombre y de la cultura en México* (1932) représente l'ambiguïté caractéristique de la représentation historique et identitaire du Mexicain. Ce signe dramatique peut aussi faire référence à un élément rituel et autochtone de la tradition indigène, dans lequel il incarne la dualité et les préjugés. Le personnage de Ramírez est l'image d'un historien collecteur de dates et de données sous leur forme canonique mais il se révèle néanmoins, malgré toute sa sincérité, impuissant face à l'inexistence de la vérité.

La rencontre « antihistorique » entre l'historien mexicain Erasmo-Juárez et l'ex-Impératrice Charlotte de Belgique à Vienne en 1927 est une rencontre imaginaire uchronique. Cette rencontre est improbable car ils auraient été ennemis à leur époque. Cette vision uchronique est également novatrice car outre le fait qu'elle permet d'exposer les thèses républicaines et celles que défendait l'Empire, elle introduit des questions d'ordre moral, comme lorsque Charlotte s'interroge pour savoir si les Mexicains ont pu lui pardonner son ambition. *Corona de Sombra* fait usage d'un symbolisme poétique afin de combler des lacunes historiques par des réflexions propres à l'Ateneo de la juventud. Dans la postface de son drame, Usigli explique que de fausses vérités se sont installées dans la mémoire historique mexicaine. Comme le signale Timothy Compton, ce drame met fin au sacerdoce omniscient de l'historien qui se révèle impuissant à dire la vérité. Avec le personnage d'Erasmo Ramírez, Usigli place sur le devant de la scène des sujets d'actualité historique qui concernent non seulement le rôle de l'historien dans la société mais aussi la nécessité de repenser cette discipline, et ceci dans le souci de réconcilier l'histoire avec ses vérités présumées, ses mensonges et ses fantasmes. Néanmoins, Usigli confie bien à l'historien le soin d'écrire l'histoire, en le laissant ordonner les faits et en le faisant réfléchir sur le passé.

El Gesticulador (1938), drame historique autour de la Révolution mexicaine, a été le premier effort d'Usigli pour tenter de pénétrer dans les masques superposés de la mexicanité et de réfléchir sur l'identité des Mexicains, notamment sur les figures historiques. À cet égard, nous pouvons établir un parallélisme entre cette pièce de théâtre et les postulats théoriques de Samuel Ramos car elle tente de proposer une réflexion philosophique identitaire à travers le théâtre. Cette pièce d'Usigli est une parabole du caudillisme démagogue qui régit la politique mexicaine, pour reprendre les termes de Ramos, car dans cette pièce s'accomplit un cycle sisyphien : la comédie éternelle du pouvoir fait alterner des phases révolutionnaires avec des périodes dictatoriales. Sur fond d'allusions directes à l'hypocrisie des gouvernants et des gouvernés, cette pièce a pour ambition de mettre en évidence le leurre du « déguisement » ou le « masque » comme camouflage de la vie nationale. La personnalité mexicaine, comme le postule Ramos, a tendance à fuir la réalité. Cette pièce a recours à une dynamique de l'apparence contre l'essence, opposition que nous avons déjà mise en relief dans notre analyse de *Clemencia* de Manuel Altamirano. Tel un spectre, cette opposition paraît hanter la conception que la philosophie de l'époque construit autour du Mexicain. Selon Ramos, l'homme est victime des fantômes qu'il s'est construits culturellement. César Rubio, protagoniste de la pièce le dit lui-même dans ses répliques : l'histoire politique, la lutte sociale,

les personnages historiques et le peuple mexicain ont été contraints de fluctuer depuis l'époque coloniale entre leurs éternelles contradictions. Ce personnage, attiré par l'appât du gain, usurpe l'identité de son homonyme, le défunt général révolutionnaire César Rubio, et opte pour le mensonge et la fausse apparence. Ce personnage peut être perçu comme une représentation du Mexicain : il est caractérisé par la juxtaposition de traits négatifs que Samuel Ramos lui attribue : faiblesse, dépréciation de soi, sentiment d'incapacité, défaillance vitale. Dans cette pièce d'Usigli, au fur et à mesure que ce personnage se hausse dans l'héroïsme révolutionnaire, il retrouve la foi, mais cette foi est fondée sur un mensonge. Le Mexicain, selon Samuel Ramos, a inconsciemment vécu dès le départ de son histoire dans le mensonge, il porte des déguisements qui sont devenus une deuxième peau.

La véritable transcendance du héros mexicain semble se situer dans la conscience religieuse du martyr, lorsqu'il réalise le sacrifice suprême. Cette thèse est reprise par Christopher Conway quand il décrit le *Nécronationalisme* mexicain. Les libéraux mexicains ont toujours glorifié les martyres servant leurs causes. L'assassinat de César Rubio en est l'illustration. De plus, comme l'explique le personnage de l'historien Olivier Bolton dans *El Gesticulador*, ce personnage représente la synthèse de la Révolution mexicaine, alors que dans *Corona de Sombra* la réunion des trois personnages qui sont Benito Juárez, Charlotte et Maximilien est le fondement et l'explication du Second Empire mexicain. Usigli nous démontre qu'il revient à l'historien d'être la voix de l'histoire, une voix critique, consciente de ses limites, mais aussi sereine, libre de rancunes, de haines et de passions. L'histoire en général a besoin d'être complétée par l'imagination poétique. Dans *Corona de Sombra*, la folie de Charlotte aide Erasmo Ramírez à trouver sa vérité historique. Usigli propose dans sa littérature une leçon morale, humaniste et religieuse qui trouve son origine dans la pensée de Samuel Ramos, car ce philosophe mexicain défend l'idée selon laquelle l'histoire n'est pas la dissection d'un passé mort mais celle d'un éternel recommencement. Usigli, sur cette base philosophique ramienne réalise un travail de réconciliation entre le Mexicain et son histoire en puisant dans la représentation historique de l'Empire. Le spectateur, par la connaissance de ses origines, peut s'identifier comme Mexicain en apprenant à connaître son histoire, sa façon d'être, ses désirs, ses capacités ou sa propre vocation.

Chapitre 2

Le drame historique, signes et discours

2.2.1 *Corona de Sombra* et *Charlotte et Maximilien* : deux interprétations cathartiques du Second Empire

Les auteurs mexicains, comme ceux d'autres cultures, ont connu une fascination pour les œuvres de la littérature classique, ceci est visible dans l'œuvre d'auteurs tels qu'Alfonso Reyes, José Vasconcelos et Salvador Novo. D'une part Rodolfo Usigli se pose en sauveur de la tradition et de l'autre, en partisan de l'innovation en quête d'un théâtre universel. Il cherche à donner un sens au sentiment tragique de l'existence, tant chez l'homme que dans le cosmos. Cet élan littéraire l'a poussé à théoriser la tragédie et à construire des tragédies proprement mexicaines. Comme le remarque Guillermo Schmidhuber de la Mora dans son étude sur la théorie usiglienne, notre dramaturge, ayant un penchant pour la grandiloquence, a cherché à saluer le genre tragique au XXe siècle. Usigli s'est livré à des expériences avec la tragédie dès sa première pièce de théâtre : *El Gesticulador*. Certes, ni *El Gesticulador*, ni *Corona de Sombra*, la pièce qui nous occupe, n'appartiennent au genre tragique. Ce n'est pas pour autant que l'on puisse nier que dans ces drames, et particulièrement dans ce dernier, il existe un sens de la condition tragique. Le terme « tragédie » vient de « *tragos* », qui signifie « agneau » en grec ancien et renvoie au symbolisme du sacrifice, qui était déjà présent dans la conception religieuse grecque, comme l'explique le philosophe belge Michel Meyer dans son ouvrage *Le comique et le tragique*. D'après la conception aristotélicienne, la tragédie n'aurait aucun sens sans le rôle d'un personnage principal hors du commun, différent de par son origine, ses actes, ou ses excès, car ce sont justement ces différences qui devront être expiées pour que l'univers retrouve son équilibre et que les consciences soient soulagées. Les drames de Rodolfo Usigli et de Maurice Rostand, non seulement vont transposer ce caractère tragique dans leur traitement de la funeste

histoire de Maximilien et de Charlotte, mais ils vont aussi l'associer à toute une série de mythes et de symboles préhispaniques.

Corona de Sombra reprend les éléments tragiques fondamentaux : la fatalité (Ananké), la prédestination inflexible (Moirai), la faute (Harmatia), pour les conjuguer dans un drame qui prend des proportions solennelles. Ce *sentiment tragique de la démesure* (Hybris), qui conduit l'être humain à se révolter contre son destin, est mis en évidence dans les deux personnages du couple impérial, particulièrement dans celui de Charlotte. Comme l'explique Usigli dans sa préface à *Corona de Sombra*, l'ambition ainsi que le poison du pouvoir sont les fondements de l'action tragique et ce socle conduit graduellement l'Impératrice à faire de mauvais choix, puis à l'échec et enfin à la folie. Néanmoins, le dénouement scellera le sort du couple. Usigli se sert alors de la rédemption chrétienne et de son concept du pardon. Une fois accompli le sacrifice messianique de Maximilien pour le Mexique, et une fois la folie de Charlotte révélée, la rédemption et le pardon réinstalleront l'harmonie et la paix. Cette notion du drame se retrouve dans la pièce néo-classique du Français Maurice Rostand, associée à un humanisme érasmien, comme le mentionne notre corpus.

Deux ans après *Corona de Sombra* paraît *Charlotte et Maximilien* (1945) de Maurice Rostand, fils du célèbre dramaturge français Edmond Rostand. Ce drame fait du couple impérial les victimes de la méchanceté de Napoléon III, d'Eugénie de Montijo et de la barbarie idolâtre des Mexicains, « descendants des Aztèques ». Selon une vision pirandellienne, Eugénie de Montijo apparaît comme le demiurge de l'Intervention. Ce personnage est responsable de l'infortune de Charlotte et Maximilien. Elle est l'intrigante du drame. Rostand fait intervenir dans sa pièce non pas un historien mais le romancier français Prosper Mérimée. Ce procédé de l'imagination littéraire lui octroie la possibilité de prendre certaines libertés avec les aspects historiques. Cependant, contrairement à ce qui se produit dans *Corona de Sombra*, dans cette pièce subsistent d'avantage d'éléments relevant de la comédie et du mélodrame ainsi que des éléments exotistes caractéristiques de l'imaginaire européen vis-à-vis du Mexique. Malgré la présence de la prédestination tragique, ces deux pièces de théâtre proposent également une vision chrétienne, car Maximilien et Charlotte sont les forces d'une bonté céleste qui s'opposera aux forces démoniaques de la méchanceté colonialiste incarnées par Napoléon III et par Eugénie de Montijo.

2.2.2. Rodolfo Usigli et la poétique du signe dramatique

José-Luis Barrientos explique dans son étude théorique sur le théâtre que le personnage dramatique a l'avantage de pouvoir accomplir une grande diversité de fonctions dans une pièce, soit successivement, soit simultanément, mais qu'il a aussi le pouvoir d'être le réceptacle d'un grand nombre de valeurs symboliques, idéologiques ou sémantiques, en fonction de son degré d'interaction avec les autres personnages ou avec des objets. Dans *Corona de Sombra*, les personnages sont des signes dotés d'une importante charge sémantique, ils constituent une poétique dans leur ensemble et dans leur interaction avec les différents éléments de la mise en scène. Selon Daniel Meyran, spécialiste d'Usigli et du théâtre mexicain dans le théâtre tout est sémiotique, tout fait sens car les relations communicatives des personnages, tant objectivement qu'introspectivement, sont les révélateurs d'une subjectivité.

Selon le philosophe français Gaston Bachelard dans ses études consacrées à la phénoménologie poétique des images et des rêves, le monde a été perçu depuis la nuit des temps en fonction des quatre éléments que sont le feu, l'air, l'eau et la terre. L'imaginaire du Second Empire mexicain, tel que nous l'avons constaté à travers l'étude de la littérature libérale mexicaine, s'est construit au cours des années autour d'une série de mythologies⁵⁶⁵ dont les signes se sont cristallisés dans la littérature et dans l'historiographie à thématique interventionniste. Intéressé par la psychiatrie et la psychanalyse, Usigli fait aussi usage du symbolisme de la lumière et de l'ombre, et de leur relation avec les éléments de la nature pour symboliser l'introspection de l'être. Dans *Corona de Sombra*, l'élément ou le signe scénique de la lumière a une fonction extérieure et intérieure. La lumière est extérieure quand il s'agit de projeter et de donner de l'éclat aux personnages sur la scène, comme l'auteur le rappelle dans ses didascalies. La lumière est intérieure quand le spectateur pénètre dans la conscience des personnages. Cette conception du clair-obscur comme dualité de la conscience nous renvoie à la perception philosophique de Bachelard qui, dans ses postulats théoriques sur la phénoménologie poétique, associe la lumière et l'ombre aux états d'âme de l'être. Dans *Corona de Sombra*, le jeu poétique entre la lumière, l'ombre et le clair-obscur, donne une nouvelle conscience poétique et un nouveau symbolisme au drame de Charlotte et de Maximilien,

⁵⁶⁵ Nous entendons le caractère mythologique, tel que défini par Roland Barthes, comme l'appropriation sociale exercée sur un signe, lequel d'une part postule un savoir, un passé, une mémoire et, de l'autre, a les fonctions de désigner, notifier, faire comprendre et imposer.

contribuant ainsi à leur mythification. Tel que l'expose Bachelard dans son étude sur les images du feu, la lumière exerce une force sur les objets de façon poétique, elle les rend plus beaux et plus grands. Pour Usigli, les objets, même les plus simples, acquièrent une nouvelle signification grâce aux différentes intensités de lumière. Dans *Corona de Sombra*, un parallélisme peut s'établir entre les cadres scéniques et des œuvres picturales car les modulations de lumière créent de la plasticité et de l'éclat. Le chandelier, symbole usiglien et signe du feu va, par exemple, enclencher cet instant de vie par sa lumière et ses fluctuations constantes.

Dans la première scène, Charlotte de Belgique, en redécouvrant le livre d'histoire du Mexique amené par Erasmo Ramírez, exigera plus de lumière. La scène s'illuminera graduellement et les flammes de nombreux chandeliers vont connecter le présent et le passé. A la lueur des flammes, les personnages se révèlent et cette lumière vient travailler leurs actes et leurs âmes, telle celle de chandeliers dynamiques et vivants dans ce jeu de clair-obscur. Selon la poétique de Bachelard, ces jeux de lumière ajoutent des nuances transcendantes. A partir d'une image chaleureuse et lumineuse, Usigli utilise le feu comme fil conducteur pour déclencher ce que Bachelard appelle un « précipité » de souvenirs et de rêveries. Il transforme littéralement en actions les rêves induits par les chandeliers, comme le voyage psychique de Charlotte nous le laisse entrevoir. Symboliquement, Charlotte atteint un état de lucidité intense, qui se manifeste à son paroxysme par le souvenir brûlant de Maximilien. À la fin de cette première scène, le chandelier, dans les mains de Charlotte, est un indicateur, un indice du changement temporel dans le drame.

Comme le dit Daniel Meyran, dans la première scène de *Corona de Sombra*, la lumière et le livre d'histoire du Mexique sont deux signes représentatifs. Les actes et les répliques des personnages s'organisent autour d'eux. Ces signes forment une chaîne symbolique dont les éléments, comme on peut l'apprécier tout au long de la représentation, font partie intégrante d'un tout. Contrairement aux récits et aux drames historiques précédents sur l'Intervention, dans lesquels la séquence temporelle historique est chronologique, Usigli met en place une alternance historique dynamique à travers la poétique du signe. Tout au long de la pièce, surtout au début et à la fin des scènes, les chandeliers, les bougies et les flammes ont la fonction dénotative d'introduire les personnages sur scène et une façon connotative de montrer le processus interne de la mémoire. Le but est d'accéder à la vérité poétique au moyen de la lumière. Il est possible d'établir de façon complémentaire un parallèle entre l'action des flammes indicatrices des états d'âme, et les émotions des personnages. Toutes les émotions, les

sautes d'humeur et les manifestations du caractère des personnages sont en rapport direct avec le mouvement des flammes des bougies.

Chapitre 3

La mexicanisation de Charlotte et de Maximilien : de leur image d'usurpateurs à leur statut de mythes culturels

Ce chapitre aborde essentiellement la vision d'Usigli dans *Corona de Sombra* où le couple impérial est en lien avec des mythes et des archétypes mythiques comme ceux du Phénix, de Prométhée et Hypérion, des entités de lumière et de feu. Usigli propose une version poétique et humaniste du destin impérial en faisant appel à la liberté créatrice qui place l'homme de lettres au-dessus de l'historien. Un autre mérite de la pièce d'Usigli est d'avoir approfondi plus encore que celle de Rostand la représentation littéraire des conflits internes des personnages, mais aussi la réflexion sur l'identité culturelle et la conscience métisse du mexicain.

3.3.1. Maximilien ou la représentation mythique et cathartique de l'amour et de la mort

Maximilien et Charlotte sont devenus dans la littérature à thématique interventionniste la représentation de l'amour, un amour idéalisé et impossible à un tel degré que ni l'ambition, ni le pouvoir, ni la folie, ne peuvent l'ébranler. Dans *Corona de Sombra* et *Charlotte et Maximilien*, cet amour trouve une nouvelle transcendance, il ne s'éteint ni avec la folie de Charlotte ni avec la mort de Maximilien, mais il atteint une nouvelle dimension hors du temps et de l'espace terrestre. Ainsi, Charlotte et Maximilien, couple mythique d'amoureux, transcendent la mort grâce à l'amour, qui sera finalement leur seule couronne et leur seule récompense. Dans son ouvrage dédié à la dualité Eros/Thanatos, Georges Bataille lie poétiquement l'amour, l'érotisme et la mort tout au long de l'histoire humaine. La passion a donc été une obsession et elle a fatalement rendu l'être humain faible et vulnérable. Bataille explique qu'il y eut des époques dans lesquelles le châtement et la récompense eurent une importance capitale pour dicter le comportement des hommes, et cela fut particulièrement vrai au XIXe siècle. Néanmoins, au XXe siècle, surtout avec les grandes guerres, le libre arbitre gagna en importance et l'on saisit que la notion de chaos est aussi quelque chose d'inhérent à l'homme. Dans *Corona de Sombra*, avec les personnages de Charlotte et Maximilien, les forces passionnelles (Eros), le délire et l'horreur subséquents (Thanatos) sont le point de départ d'une réflexion majeure sur la progression de l'Histoire du Mexique. Sous l'influence de la vision romantique, dans les drames de Rodolfo Usigli et de Maurice Rostand, les personnages formant le couple impérial fonctionnent comme des personnifications du combat entre Eros et Thanatos. Ce couple, investi et porteur de l'amour, doit lutter et finalement périr face aux forces humaines, historiques et sociales.

Michel Meyer définit la différence et le sacrifice comme deux composantes essentielles de la vision tragique. Aux origines des sociétés primitives, le sacrifice était la manière rituelle par laquelle le peuple montrait sa vénération des dieux à travers diverses offrandes. Les sacrifiés

pouvaient être des personnes de haut rang social mais aussi des animaux sacrés. Rodolfo Usigli et Maurice Rostand établissent un lien, à leur manière, entre ce sens tragique et la cosmovision préhispanique. Ils font de Maximilien un personnage d'exception et mettent en scène son sacrifice. Le caractère d'étranger serait annulé par le sacrifice, le peuple peut alors s'identifier à Maximilien et retrouver une certaine forme d'harmonie. De cette manière, dans les deux pièces de théâtre, la blondeur et la beauté de Maximilien correspondent à celles du jeune dieu-soleil Huitzilopochtli mais aussi à celles du dieu barbu Quetzalcóatl, des figures mythiques préhispaniques. Dans *Charlotte et Maximilien*, sous un angle exotiste, à travers les mythes aztèques et la pratique rituelle du sacrifice, est mis en scène le rapport des indigènes et des Mexicains avec Maximilien. Cette mise en scène symbolique montre que le peuple mexicain n'aurait pas cessé de croire en la nécessité du sacrifice humain et que ce rituel barbare se répète siècle après siècle. Usigli ne reprend pas le rituel préhispanique à des fins exotistes et colonialistes, mais l'intègre dans une vision globalisante du syncrétisme. Ce sujet retenu l'attention des historiens, des philosophes et des hommes de lettres mexicains dès l'indépendance du pays. A l'image des philosophes de l'Ateneo de la juventud et de Samuel Ramos, Usigli a réfléchi à la perspective identitaire mexicaine au travers du sacrifice de Maximilien. Pour José Vasconcelos et pour Antonio Caso, le fait de formuler l'équilibre et la fusion culturelle du Mexique a été considéré comme une nécessité identitaire fondamentale, et le créolisme a été envisagé comme la synthèse et en même temps la solution au long conflit entre indigénisme et européisme. Se sentant concerné par cette problématique culturelle et identitaire, Usigli s'est appuyé sur des éléments clés de l'âme syncrétique mexicaine, sur la religiosité et sur l'humanisme pour en peindre et en décrire la vision dans son œuvre de théâtre. Au moyen de signes tels que la croix et la pyramide, le dramaturge mexicain représente les éléments culturels du syncrétisme mexicain : l'élément identitaire préhispanique et l'élément identitaire hispanique, en approfondissant ainsi la réflexion au-delà de la pensée binaire du conflit entre civilisation et barbarie. Par exemple, le rêve du personnage du général conservateur Miguel Miramón est à prendre particulièrement en considération car il voit une pyramide détruisant une église. Cette figure métonymique de la pyramide représente la théorie vasconcelienne de la superposition culturelle des éléments hispaniques et préhispaniques en dépit de l'assimilation et de l'harmonisation. Dans *Corona de Sombra*, nous pouvons observer une association entre le sacrifice préhispanique et le messianisme chrétien, tous deux présents dans l'immolation de Maximilien. Cette association est le reflet de l'aspiration syncrétiste et de la pensée philosophique de l'Ateneo. Dans la pièce, le Mexique exerce une attraction sur le personnage de l'Empereur qui ressent alors le désir d'être assimilé au peuple ;

et son sacrifice ultime a lieu, marquant un point de départ pour le processus historique de ce pays.

Dans *Corona de Sombra* et dans *Charlotte et Maximilien*, le drame du Second Empire mexicain représente le sacrifice de Maximilien à l'instar de celui du Calvaire, en suivant le modèle actantiel proposé par Algirdas Greimas. Chaque personnage représente une icône religieuse : Maximilien, le Christ crucifié ; Napoléon III, Ponce Pilate ; Miguel Miramón et Tomás Mejía -deux généraux conservateurs qui meurent aux côtés de l'empereur- Dismas et Gesmas. Avant de mourir, Maximilien pardonne à ses bourreaux, assume sa mission rédemptrice et son sacrifice permet une catharsis collective. Sous l'angle du drame usiglien, l'icône représentative de l'identité mexicaine n'est alors plus uniquement l'indigénisme autochtone, mais une combinaison entremêlant Europe et Amérique. Ce sacrifice marque un nouveau départ car le sang versé du sacrifié va permettre au Mexique un renouveau qui trouve son fondement dans Maximilien. Usigli s'inscrit donc en opposition à la vision libérale qui exaltait le personnage de Juárez.

Dans *Corona de Sombra*, lors de cette seconde période littéraire de représentation de l'Intervention, Maximilien devient le symbole de la poésie, de la sensibilité et de la rêverie poétique issue de l'Europe et, suivant la pensée de Vasconcelos, son sacrifice favorise la réconciliation et le pardon entre le Mexique moderne et ses racines européennes. Selon un procédé d'analepse, Maximilien au début de la deuxième scène du premier acte prend le chandelier des mains de Charlotte. Selon la poétique du signe usiglien du feu, de la lumière et de la rêverie poétique, nous pouvons dire que l'Empereur, en termes bachelardiens, devient un rêveur de chandelle. D'après le symbolisme du feu de Bachelard, le chandelier est un conducteur de la morale et le signe de la résurgence d'un passé échu. En conjuguant la perspective du drame usiglien et le symbolisme bachelardien, la figure de Maximilien nous renvoie à celle de Prométhée, celle d'un demi-dieu qui aurait amené aux hommes le feu rénovateur et la lumière de la poésie, du progrès et de l'émancipation. Dans *Corona de Sombra* les comparaisons de Maximilien avec le soleil sont récurrentes. Comme le signale Bachelard, le mythe de Prométhée symbolise l'éternel renouvellement. Aussi, grâce au feu de la flamme et à la chaleur de sa lumière, il est possible au spectateur de pénétrer poétiquement et psychologiquement dans l'esprit de Maximilien.

Dans cette pièce de théâtre, ce personnage majeur prend place dans une niche poétique et historique à côté de celle de Benito Juárez, le libérateur du Mexique. Maximilien n'est plus une ombre pâle et infortunée mais un contributeur lumineux à la culmination du projet libéral,

car son sang nourrit les fondations du Mexique. Nous retrouvons dans cette pièce d'Usigli, comme nous le verrons postérieurement dans la pièce de Carlos Fuentes, l'image humboldtienne du Mexique comme la région la plus limpide de l'air, où l'atmosphère onirique et enchantée trouve sa place et où tout est assimilé et amalgamé. Maximilien, tel Quetzalcóatl et tel le premier conquistador Hernán Cortés, conclut son processus d'enracinement et de mexicanisation par son sacrifice.

3.3.2. Charlotte, l'apologie d'une seconde mère du Mexique

Avant *Corona de Sombra*, le personnage littéraire de Charlotte de Belgique fut restreint au rôle de conjointe de Maximilien malgré sa force et son caractère. Cette pièce la place à la hauteur d'une figure charismatique et puissante. La catharsis de Charlotte commence dès lors que les flammes du chandelier atteignent leurs lueurs maximales. Comme le théorise Gaston Bachelard, le feu est un conducteur qui permet le déplacement de l'être à travers l'espace et le temps. La pièce établit un parallélisme intentionnel entre la figure de Charlotte et la flamme du chandelier, celle-ci étant une métaphore de l'imagination et de la mémoire. D'après la poétique de Bachelard, la flamme du chandelier symbolise d'un côté la poésie comme souffle créateur et, de l'autre, le contact de l'être avec son intériorité ainsi que sa capacité à vivre, à sentir et à se souvenir. Selon l'étude de Daniel Meyran, l'espace scénique usiglien est divisé en éléments transcendants qui s'étendent au-delà de la réalité et qui possèdent des sens très divers. Avec *Corona de Sombra*, nous pouvons affirmer que cette dualité spatiale correspond à une division temporelle entre le présent et le passé, où, pour utiliser les termes de Daniel Meyran, le premier correspond au temps de l'histoire et le deuxième au temps du mythe. Entre ces deux espaces, la figure de Charlotte de Belgique fonctionne en même temps comme amorce et comme continuité de cet espace-temps historique et mexicain. L'Impératrice du Mexique est la clef de voûte, le trait d'union entre les deux siècles.

La pièce de théâtre de Rostand propose quant à elle un personnage de Charlotte à la personnalité ingénue, enfantine et rêveuse qui n'atteindra la maturité qu'avec sa folie finale,

alors que celle d'Usigli la représente comme une femme forte, énergique et visionnaire. Selon le stéréotype de l'imaginaire culturel national, les Mexicains avaient une mère indigène : la Malinche, qui était l'origine des maux du peuple mexicain, lequel expiait ses fautes à travers elle. Vendue, traîtresse, violée, « *chingada* »⁵⁶⁶, cette Malinche, Marina ou Malintzin est le symbole, d'après Octavio Paz, du syncrétisme barbare et abusif de l'Espagnol avec l'Indienne, cette mère des métis. L'icônisation de Charlotte Amélie débute par l'hommage ironique que lui rendirent les libéraux au XIXe siècle avec les paroles de la chanson satirique « *Adiós mamá Carlota* », qui, avec sarcasme, la présentait comme une image maternelle pour les Mexicains. Grâce à *Corona de Sombra*, Charlotte devient une mère active et virile, elle apparaît comme complémentaire de l'image de la mère passive que représentait la Malinche. La Charlotte de la pièce d'Usigli est une force ignée, mue par le feu du pouvoir et de l'ambition, elle représente la mère européenne de Maximilien et des Mexicains. Cette image constitue le pivot de son avenir littéraire.

La folie de Charlotte fait l'objet de nombreuses œuvres scientifiques, artistiques, ésotériques, historiques et d'essais. *Corona de Sombra* donne de la folie du personnage une version humaniste et réconciliatrice et l'interprète comme une source de jeunesse, d'oubli mais aussi comme dispensatrice de joie⁵⁶⁷. Rostand, qui avait probablement lu Erasme et d'Usigli, reprend aussi le principe positif et joyeux de la folie de l'Impératrice. Dans sa pièce, la folie ne représente plus la dégénérescence, l'infortune ni la décadence mais est au contraire un havre de paix et un alibi. Rostand met l'accent sur la condition privilégiée et mythifiée de la figure du fou, comme visionnaire et porteur de vérité. Ainsi dans *Charlotte et Maximilien*, grâce à la folie, l'avenir se révèle au personnage de Charlotte. Dans la pièce d'Usigli la folie donne à Charlotte la lucidité nécessaire pour pardonner à ses ennemis et à ses adversaires alors que dans celle de Rostand, la folie ne mène ni à la paix ni à la réconciliation et, de ce fait, le drame français demeure régi par des conventions exotistes.

La poétique usiglienne du feu est une poétique de la résurgence, non seulement temporelle mais aussi ontologique, mythique et psychique. Demeurant dans l'imaginaire mythique et afin de projeter Charlotte à travers le temps, l'espace et la poésie, Usigli a recours à l'image de l'oiseau Phénix qui suivant le symbolisme bachelardien, est une figure pléthorique de réminiscences. Charlotte, insufflée d'une nouvelle matière poétique engage son voyage à travers les âges. Elle réussit à se dédoubler et à s'affranchir de son époque et des circonstances

⁵⁶⁶ Voir Octavio Paz, op. cit.,

⁵⁶⁷ Voir Erasme DE ROTTERDAM, *Éloge de la folie*, Flammarion, Paris, 1964.

pour être de tous les âges simultanément. Selon Bachelard, ce périple est essentiel pour parvenir à l'unité de l'être. Pour conclure le périple de Charlotte, Usigli déploie la force et la beauté symbolique du feu dans une dernière flamme flamboyante, cathartique et puissante. Une fois la haine et les fautes expiées aux côtés de l'historien Erasme, la flamme du chandelier resplendira pour la dernière fois et, éclairée de cette lueur ultime, Charlotte-Phénix exhalera son dernier et suprême souffle vital pour accomplir, comme la bougie, sa sereine extinction. Le Phénix, synthèse du nid et du bûcher est selon Bachelard, le grand hermaphrodite, le grand réconciliateur, entité magique et merveilleuse qui resurgit sans cesse, et dont la mort n'est ni anéantissement ni extinction mais renaissance. Dans *Corona de Sombra*, Charlotte change en vivant intensément les aléas du feu car, comme l'écrit Bachelard, les métamorphoses produites par la flamme sont profondes, émouvantes, rapides, merveilleuses et définitives. Usigli, s'appuyant sur des éléments scéniques, poétiques et rhétoriques fait de la figure de Charlotte une entité immortelle, dans laquelle le feu et ses états dynamiques fonctionnent comme un moyen de transition et d'universalité avec sa purification, son expiation et finalement son intemporalité. Avec Usigli, la représentation de l'impératrice infortunée, dépeinte précédemment par les historiens et les hommes de lettres, change définitivement. Ce personnage demeurera essentiel dans l'imaginaire mexicain.

3.3.3. Le drame historique après *Corona de Sombra* : de nouvelles figurations pour Charlotte et Maximilien

Après le tournant décisif opéré par la pièce d'Usigli dans le drame interventionniste, les productions théâtrales n'ont cessé de se succéder. En 1947, a lieu la première de la pièce *Segundo Imperio* d'Agustín Lazo qui met en relief le caractère très protocolaire de la vie de l'empereur. Le roman *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso s'en est directement inspiré. Dagoberto Cervantes, également connu comme poète, metteur en scène, traducteur et doubleur de cinéma, publia en 1955 la pièce *Adiós mamá Carlota* dans laquelle il montre l'obsession du personnage de Charlotte pour la maternité, ainsi que son recours à la sorcellerie afin de pouvoir

être mère, deux thèmes qui marqueront l'imaginaire narratif et dramatique lié au Second Empire. Salvador Novo, écrivain appartenant au groupe des Contemporáneos, publia en 1956 *Malinche y Carlota*, où dialoguent deux personnages féminins. Cette pièce de théâtre met en perspective ces deux icônes culturelles de l'imaginaire mexicain que sont la Mexicaine devenue étrangère et l'étrangère devenue Mexicaine. Elle met aussi en valeur ces représentations féminines en tant que part active d'une histoire à prédominance masculine. À l'instar de la position de Novo, Rosario Castellanos publie en 1976 la farce *El Eterno femenino*, dans laquelle le personnage de Charlotte confronte sa vision de la féminité avec celles d'autres figures représentatives de la féminité mexicaine comme la Malinche, Sor Juana Inés de la Cruz ou l'Adelita. En 1964 paraît une pièce française, *Maximilien* de Jacques Perret. Le titre de ce drame est l'homonyme du roman d'Ireneo Paz du début du siècle. Ce drame cherche à raconter avec ironie la malheureuse expédition aux « tropiques trompeurs » sans apporter de nouveauté. Il fut écrit pour être diffusé sur la radio française (RTF) dans une émission intitulée « Les annales de la violence ». Le titre de l'émission renvoie à une vision de l'Intervention comme un fait de violence.

Deux ans plus tard, l'avocat, écrivain et critique Wilberto Cantón publie la pièce *Tan cerca del cielo*, qui fait allusion au Second Empire. Elle sera représentée en 1961 en prélude au Mexique au centenaire de l'Intervention Française. Il convient de préciser que cette pièce a été la première à mettre en scène Benito Juárez. Ceci probablement en raison d'un changement de paradigme du récit historique dans la littérature latino-américaine, dans laquelle la démythification de l'histoire et du personnage historique permirent de donner à ces figures un traitement désacralisant. A la fin des années soixante, José Fuentes Mares présente un soliloque de Charlotte de Belgique intitulé *La Emperatriz : Desvarío de amor en tres actos* (1967), qu'il fera publier ensuite dans la ville mexicaine de Chihuahua. L'apport de Fuentes Mares à l'imaginaire impérial consiste dans l'élaboration d'un monologue délirant, principe que del Paso reprit de façon critique dans son roman *Noticias del Imperio*. L'époque de Rodolfo Usigli fut marquée par des critiques courageuses et engagées sur le théâtre et accompagnées d'une prise de conscience des auteurs visant à satisfaire les souhaits présumés du public et à apporter à leurs pièces une dimension intellectuelle. La liberté d'expression scénique conquise grâce à la Révolution mexicaine viendra renouveler le théâtre de revue comme genre à part entière intégrant un langage populaire urbain ainsi que la satire politique. Usigli renouvela le drame à partir des prémisses que proposait le *Grupo de los siete* dans son manifeste de 1926. Son théâtre engagé cherche à faire réfléchir son public car il entend proposer des pièces de grande qualité

sans se soucier du profit économique généré par son travail. Sa vocation de dramaturge universel prévalut. Il fut un metteur en scène, pédagogue et historien du théâtre dont l'influence perdure jusqu'à nos jours. Malgré la censure, Usigli n'a cessé de prôner, en pratique et en théorie, l'usage de l'imagination poétique au service de la liberté.

Chapitre 4

La déconstruction et la démythification du Second Empire dans l'œuvre de Carlos Fuentes

Le mois d'octobre 1968 fut un tournant décisif dans la vie politique et sociale du Mexique qui venait de traverser une riche période de production critique et de réflexion littéraire. La liberté d'action et de parole était censurée par décision du gouvernement dirigé par le Parti Révolutionnaire Institutionnel (PRI). C'est dans ce contexte que l'intellectuel et écrivain Carlos Fuentes se distingua tant par sa plume que par ses idées. Il connut un désenchantement vis-à-vis de la révolution socialiste cubaine alors que l'idéologie castriste était en vogue parmi les intellectuels mexicains. Cette déception se reflète dans ses écrits. Carlos Fuentes reprit le thème du Second Empire et déconstruit ce sujet, tout en gardant une continuité et en établissant un dialogue très particulier avec le drame usiglien. Il écrivit d'abord sur ce sujet des nouvelles, puis des romans et la pièce qui nous concerne. Le Second Empire fera partie d'une des thématiques récurrentes de Fuentes qu'il reprend à travers certains de ses personnages tout au long de sa vaste production littéraire. Carlos Fuentes fut nettement influencé par la poétique de Rodolfo Usigli car ils aspirent tous deux à l'universalité. Fuentes propose à sa manière une réflexion et un approfondissement littéraire sur l'identité mexicaine. Cette quête de l'être mexicain est pour lui un dialogue inépuisable, répétable et cyclique. Elle est la

confrontation entre une origine préhispanique et un destin global. L'être humain, en quête de son essence, doit se confronter à l'autre, à l'étranger, à la fois si proche et si lointain, à ce qui est appréhensible mais aussi insaisissable. Fuentes est un adepte des entités triadiques comme nous pouvons l'observer dans ses récits à différents niveaux. En accord avec cette triple conception, il construit une réalité mexicaine avec l'Espagne, la France et les États-Unis comme foyers d'influence. Ces trois pays et ces trois réalités seront fondamentaux pour entrevoir la formation identitaire et les vicissitudes, parfois sombres, parfois lumineuses, d'un destin commun. Dans ses récits courts tels qu'« El muñeco » (1956), « Aura » (1962) et « Tlactocatzine, del jardín de Flandes » (1966), Fuentes s'est aussi réapproprié l'histoire de Charlotte et Maximilien expiant leurs fautes. Ces deux figures se trouvent dans un processus de déconstruction et de transformation permanent car, pour l'auteur, ces personnages ne représentent plus la mémoire historique de l'humanisme lumineux tant célébrée par Usigli. Ils sont devenus des ombres en peine, des figures dont la charge sémantique viendra s'amalgamer au douloureux processus identitaire de la mexicanité. Dans sa pièce de théâtre *El Tuerto es Rey* (1970), nous trouvons une forme de continuité avec le drame de l'Intervention. Cette pièce intitulée *Le borgne est roi* en version française, fut présentée pour la première fois au théâtre An der Wien à Vienne en 1970. Hormis quelques guérilléros apparaissant très brièvement, les seuls personnages de la pièce sont le mythique couple impérial : Charlotte apparaît sous le masque de Donata et Maximilien sous une double identité avec le personnage de Duque le serviteur et celui d'El Señor. Dans la pièce de Fuentes, le paratexte dramatique est comparable à celui de la pièce de Rodolfo Usigli car il apporte des indications précieuses pour la compréhension du drame. Soulignons l'exemple de l'épigraphe du poème *Anagnórisis* de Tomás Segovia qui fut repris dans l'édition d'Alfaguara⁵⁶⁸. En effet, l'utilisation du terme « *anagnórisis* » est très évocatrice car son sens renvoie à la révélation de soi-même à travers l'autre, comme l'incarne la tragédie grecque. Cette reconnaissance ou *anagnórisis* peut aussi renvoyer au concept nietzschéen de l'éternel retour car dans la pièce, les personnages sont condamnés symboliquement à se perdre et à se rencontrer éternellement, à l'instar du temps et de l'Histoire. Dans ce drame, contrairement à ce qui se produit dans *Corona de Sombra*, le souvenir de Charlotte et Maximilien et de leur legs au Mexique ne correspondent plus à une vision optimiste et humaniste ni à un jubilé mais à une absence de sens. La pièce de Fuentes a recours à une dynamique d'intégration dans laquelle les personnages prennent à parti les spectateurs avec vigueur en les déstabilisant. La lumière et les multiples signes scéniques

⁵⁶⁸ Voir Carlos FUENTES, *El tuerto es Rey*, Alfaguara, México, 2008.

donnent une illusion de saturation spatiale, à l'image d'un monde extérieur chaotique. Ainsi, la symbolique de la lumière s'exerce à contresens de ce qui en fait la pièce d'Usigli. Le titre de l'œuvre *El Tuerto es Rey* fonctionne comme une métonymie de son contenu car il reprend un dicton populaire « En tierra de ciegos el tuerto es rey » (Au royaume des aveugles, les borgnes sont rois). Cette idée contient une dénonciation implicite de la tyrannie et des organes de surveillance du pouvoir, tel l'œil insomniaque qui surveille et hante les personnages. Les dialogues des personnages mettent en garde contre les dangers et les conséquences d'un regard inquisiteur.

Le signe scénique de la lumière, qui met en relief l'aveuglement des personnages, acquiert des sens contradictoires. D'un côté, il renvoie à l'allégorie de la caverne de Platon, dans laquelle, celui qui réussit à atteindre la lumière sera considéré comme un fou et subira le châtement pour avoir voulu rivaliser avec la divinité. D'un autre côté, il évoque la figure mythique d'Icare qui périt foudroyé pour avoir trop approché la lumière. La lumière divine engendre des conséquences funestes chez les personnages de Fuentes qui sont plongés dans l'obscurité à plusieurs niveaux. L'ironie et la satire se font cruelles car ce drame démontre l'impossibilité d'atteindre la lumière. La relation censément idyllique entre Charlotte et Maximilien devient un rapport haineux de co-dépendance mutuelle.

L'espace de la diégèse est un château en ruines, lieu problématique d'après la poétique bachelardienne, tant du point de vue symbolique que spatial, car il correspond à une « contamination du rêve et du souvenir ». Nous pouvons interpréter ce château avec ses labyrinthes, ses interstices et ses recoins comme un reflet des traumatismes, des secrets et des fantasmes qui se manifestent dans la pièce. Les villas et leurs jardins, dans des récits de Fuentes tels qu'« Aura » et « Tlactocatzine », sont un reflet de leurs habitants et ces éléments spatiaux entrent en symbiose avec eux car ils sont des lieux de crises, de gaspillages et de dévastations. Nous pourrions dire que la cosmovision de la pièce se présente comme une parabole et comme un contrepoint du paradis originel, dans lequel chaque personnage, d'après Octavio Paz, représente la trinité avec Dieu « el Señor », Adam et Eve. Comme Donata et Duque chassés du paradis, Charlotte et Maximilien furent chassés du Mexique. Dans cette parodie de paradis, il n'existe ni flore, ni splendeur ni amour mais seulement de la haine et des cendres : « *Humo de hojarascas. Estiércol en llamas. Bruma estancada* »⁵⁶⁹.

⁵⁶⁹ *Ibid*, p. 32.

Les composants spatiaux et sonores peuvent aussi évoquer un amalgame entre le paysage selvatique mexicain et le paysage hivernal européen mais aussi le chaos urbain, conséquence de la pollution, de la déforestation et de la surpopulation. Les répliques mettent en relief une obsession des personnages pour l'utilisation de signes linguistiques dont les corrélations deviendront une thématique fondamentale de la linguistique structuraliste. Ce ludisme et cette déconstruction du langage sont également lisibles dans les jeux de mots comme l'atteste le « juego de la Torre » (jeu de la tour) –la tour de Babel– où le circuit de la communication devient impossible. Un autre exemple est celui du « juego de los pronombres » (jeu des pronoms) où Donata et Duque finissent les phrases l'un de l'autre. À travers les digressions des personnages, la littérature est présentée comme la manifestation clé de la manipulation et de la dislocation des signes linguistiques. Ainsi, la pièce fonctionne comme une mise en abyme, non seulement des contraintes de l'Histoire mais aussi de l'arbitraire du langage dont la fonction primaire est de confondre les êtres en suivant les processus de condensation incessante et de translation des sens qu'à conceptualisés Roman Jakobson.

Symboliquement, la pièce représente un univers décadent. Figurativement, Dieu le Père (El Tuerto-Le borgne) a abandonné ses vulnérables et aveugles créatures (Donata et el Duque) à leur sort. Le château, cette cage ou cet anti-paradis intérieur est leur bague. Charlotte/Donata et Maximilien/el Duque le serviteur sont des personnages oxymoriques qui évoquent de sens contradictoires. Les personnages espèrent un improbable salut comme dans le chef-d'œuvre de Samuel Beckett, *En attendant Godot*. Abandonnés par Dieu le Père (el Señor o el Tuerto) les fragiles Donata et el Duque attendent le jour de leur rédemption entre amour et haine, confession et confrontation. Comme dans le récit de la Création, six jours s'écoulent dans une lutte acharnée pour tout réinventer le septième jour, ce jour final, où tout arrivera. « El Señor », personnage « absent » au début de la pièce, connu et identifiable seulement à travers les dialogues, deviendra manifeste à la fin de la pièce. Son apparition s'avèrera inutile et tardive pour ceux qui l'attendaient car quelques guérilleros barbus, icônes de la Révolution cubaine, surgiront aussi pour l'exterminer. L'enchaînement de ces faits peut éventuellement être interprété comme le passage d'une organisation politique à une autre.

Les anachronismes qui s'entremêlent renvoient le public à une chaîne de réminiscences et à des idées fixes. Plusieurs événements anachroniques diffusés par voie de presse aux personnages se confrontent et inondent d'informations le spectateur. En conséquence, les événements passés continuent à faire et à refaire la une de l'actualité. Tout se répète, le chaos que l'on croyait révolu, revient pour réclamer du sang supplémentaire, des catastrophes et des

bouleversements violents. La composante préhispanique se manifeste dans la dualité de Marina ou Malinche et de Charlotte, ou bien encore dans celle de Hernán Cortés et Maximilien. El Duque porte aussi cette dualité, car il personnifie Hernán Cortés et en même temps Maximilien, l'Européen blond amant de Marina. Selon le Duque, Marina travaille comme ouvreuse de cinéma, devenant ainsi l'allégorie de l'histoire qui se répète en boucle tel un film. Pareil à une prophétie aztèque, ce nouveau couple d'étrangers, assimilés, se substitue au premier couple patriarcal de la culture mexicaine.

Suivant la théorie psychoanalytique, *El Tuerto es Rey* se conçoit comme une représentation des abîmes de la psyché humaine. L'ensemble des actions et des répliques des personnages pourrait correspondre à des troubles psychiatriques, caractérisés par des crises de la personnalité, des problèmes de relations ou des convulsions sociales. Leur situation évoque une correspondance entre les deux concepts freudiens du « principe de plaisir » et du « principe de réalité ». L'anarchie, le sadisme et la violence inhérents à Donata devraient sous l'autorité, la rigueur et le contrôle du Duque, parvenir à se canaliser eux-mêmes. Le personnage de Donata fait allusion à la répression de la femme par l'homme dans la société patriarcale. Elle représente la lutte de la femme pour s'imposer et s'assumer telle qu'elle est, avec ses vices et ses excès. Donata est buveuse, festive, exubérante, sexuelle, agressive, vaniteuse, imposante, comme elle le dit elle-même à plusieurs reprises. Le lexique vulgaire et les actions de ce personnage prennent à rebours l'image référentielle historique de l'Impératrice. La Donata fuentesienne est un personnage féminin à la nature transgressive, elle est la confusion des espaces et de l'ordre préétablis, de sa situation sociale, personnelle et morale, de l'histoire, du Duque et d'elle-même. La Charlotte de Fuentes, même si elle ne soutient pas de revendications clairement féministes, comme le personnage de Rosario Castellanos, est représentée comme une vieille femme démente, obscène et irrévérencieuse, en contrepoint aux Charlottes littéraires précédentes, images de la beauté juvénile, débordantes d'élégance et de jeunesse. C'est une Charlotte qui n'aspire pas à la maternité, à la différence des précédentes, mais qui est purement sexuelle, figure signifiante dans le contexte de la création de cette œuvre, au moment où la libération sociale et sexuelle féminine faisait débat. La perversion des concepts de civilisation et de barbarie, thématique récurrente de l'œuvre de Fuentes, représentée par le combat mental et animal entre Donata et el Duque, se traduit dans le conflit entre l'Amérique barbare et l'Europe civilisée et dans la lutte entre l'intellect et l'instinct.

La pièce de Carlos Fuentes fouille dans les abîmes de la psyché humaine et du malaise existentiel et social. Elle reprend les théories les plus audacieuses de Freud et de Lacan. Donata

et el Duque, créatures aveugles, inadaptées et faibles, sont à la merci du regard omniprésent du Tuerto qui les surveille comme des enfants, à l'ombre de l'œil inquisiteur de leurs parents et de la société. Afin de compenser leur fragilité et leur condition d'orphelins et de se protéger d'un milieu extérieur qui les traque, ils scellent un pacte d'entraide pour se soigner mutuellement. Comme le disait Freud : « l'homme est un animal névrosé », et ces personnages, qui se trouvent entre un état animal et un état humain, à l'image de la société, mènent leur existence au gré de leurs fluctuations entre amour, guerre, obsession, mépris, violence et tendresse. Hantises et perversions vont in crescendo et séquent la pièce. Donata/mère et el Duque/fils, échangent leurs rôles d'enfants et d'adultes : ils déploient, à travers leur langage et leurs actes, une dimension libidinale, obsessionnelle, sadique, anarchique, tyrannique et soumise, Donata exerçant un effet castrateur à l'égard de Duque. La représentation d'une Donata narcissique face à son miroir peut se lire comme une parabole de l'histoire, ou comme un miroir déformant les faits et les personnages ou même comme la peur enfantine face à la reconnaissance et la révélation du Moi. La représentation des rêves, comme le montre « el sueño de las estatuas » (le rêve des statues) du Duque est, selon la théorie freudienne, le chemin qui conduit à l'inconscient et qui réalise symboliquement les désirs. Dans sa pièce, Fuentes utilise le rêve comme une autre manière de reformuler l'Histoire et de la mettre en rapport avec le mythe.

La mort et ses états, physique et métaphysique, sont une constante dans l'œuvre de Fuentes. Maximilien, transformé en Messie et sanctifié à travers sa mort dans des pièces précédentes telles que *Corona de Sombra*, réclame dans la pièce de Fuentes à être traité d'une façon plus humaine et dénonce l'hypocrisie et l'injustice de son héroïsation. Dans *El Tuerto es Rey*, le spectateur assiste trois fois à la mort, tant physique que symbolique, du personnage de Duque, lequel se dévoile progressivement comme étant une représentation de Maximilien. La première mort est celle de la poupée vaudou en terre que Duque offre à Donata pour la consoler de son abandon, mais que celle-ci dévorera. Cette figure renvoie à la pièce de Dagoberto Cervantes *La Emperatriz : desvarío de amor en tres actos* (1967) ainsi qu'à la nouvelle de Fuentes « El muñeco ». La deuxième mort, racontée par Donata/Charlotte, apparaît dans une prolepse qui se déroule dans un contexte urbain où le personnage, dépouillé de tout héroïsme et de toute transcendance, meurt comme un quelconque personnage de fait divers, d'une façon anodine et truculente. La troisième mort est celle de l'exécution de El Señor. Dans cette pièce, qui ironise sur l'histoire et l'humanisme naïf et lumineux d'Usigli, Fuentes se moque du messianisme associé à la figure de Maximilien et fait la parodie de son ascension aux cieux. À une époque où le héros a cédé sa place à l'anti-héros et où l'optimisme humaniste n'est plus

dominant, cette mort devient triviale car elle manque de causalité, de gloire et de justice. En effet, El Señor, l'autre visage de Maximilien, revenant du casino et constatant la disparition de Donata et de Duque, se fait absurdement assassiner par des guérilleros barbus. Ce dénouement renvoie au désenchantement de l'auteur par rapport à la Révolution cubaine et à la lutte armée. Néanmoins le retour des deux membres du couple impérial sous autre nom, d'autres images réaffirme leur valeur historique et poétique. Charlotte et Maximilien trouveront ainsi plus avant de nouvelles incarnations littéraires.

Épilogue : la continuité du théâtre interventionniste

La liberté qui acquit graduellement la littérature au Mexique, favorisa l'exercice de sa fonction critique face au pouvoir officiel et à l'historiographie. Rosario Castellanos recouru à la figure de Charlotte de Belgique afin de proposer une réflexion sur la femme dans l'Histoire. *El Eterno femenino*, une pièce de théâtre publiée en 1975, appartient au genre de la farce et met en scène certains personnages féminins référentiels. Bien évidemment, ce genre théâtral fournit un prétexte pour, d'une façon ludique, réfléchir et revendiquer le rôle de la femme au sens d'une histoire écrite par et pour les hommes. Pour clore le cycle théâtral relatif au Second Empire, il nous faut encore mentionner une pièce qui réalise la synthèse de la poésie, du récit, de l'histoire et du drame de l'Intervention. Homero Aridjis, auteur contemporain reconnu pour son œuvre poétique, publia en 1989 le cycle du *Gran teatro del Fin del Mundo* qui inclut une pièce intitulée *Adiós Mamá Carlota*. Hommage au couple impérial mexicanisé et à la littérature historique, cette pièce se livre d'une façon ironique, à la dénonciation des manipulations dont les figures de Maximilien et de Charlotte furent et continueront de faire l'objet, de la part d'une mémoire collective partielle et sélective.

Conclusion de la deuxième partie

Cette étude nous a permis de corroborer que le drame du Second Empire, comparé au roman - hormis une parenthèse au début du XXe siècle -, proposa des perspectives intéressantes et que cette littérature connut une évolution très importante au Mexique alors qu'en France les drames interventionnistes conservèrent un même registre exotiste et furent écrits de façon sporadique. Ce phénomène de réadaptation et de mythification peut s'expliquer par le rôle que le drame mexicain accorda à Charlotte et à Maximilien ainsi qu'au symbolisme qu'ils incarnaient, à la différence de la caractérisation du couple impérial dans le théâtre produit en France. La participation de Napoléon III comme ordonnateur de cette catastrophe ne contribua pas à mettre en valeur ce personnage historique dont les ambitions furent considérées plus nocives que bénéfiques pour son pays et qui devint le paradigme d'un colonialisme caduc et indésirable. Au Mexique, les pièces de théâtre relatives à l'Intervention peuvent être classées en deux périodes : une période immédiatement postérieure aux faits historiques, influencée par la mode et par la mémoire récente, et une période postérieure à la Révolution mexicaine. Bien évidemment, le conflit révolutionnaire focalisa l'attention car il s'agissait de l'éclatement d'une bombe à retardement amorcée par la persistance de problématiques politiques et sociales demeurés sans réponse. À partir de la pièce *Juárez y Maximiliano* de Franz Werfel, les productions théâtrales sur l'Intervention et sur Maximilien et Charlotte se succéderont au Mexique de façon régulière, donnant naissance à divers positionnements. L'époque des années trente et quarante, période de récupération et de revalorisation de l'histoire nationale favorisa ce sujet historique et valorisa la richesse symbolique et sémantique de ces personnages. Elle contribua à une meilleure compréhension de la société mexicaine, de sa complexité, de ses fondements et de ses valeurs. L'intérêt de la littérature française du XXe siècle pour l'étranger

s'orientait selon deux tendances, l'une d'ordre anthropologique et l'autre, redevable à l'exotisme folklorisant. Les drames français tardifs à sujet impérial : *Charlotte et Maximilien* de Maurice Rostand (1945) et *Maximilien* (1957) de Jacques Perret se situent dans cette dernière tendance.

Concernant les drames mexicains, la progression, le dialogue et la continuité qui allaient s'établir entre eux, ainsi que l'essor des figures de Charlotte et Maximilien comme icônes multi-représentatives favorisaient de nouvelles valorisations de la continuité historique. Il en résulta un phénomène de mexicanisation et de mythologisation, comparable à ceux qu'avaient connu d'autres icônes tels que la Malinche, Cuauhtémoc ou Hernán Cortés. Dans le récit comme dans le théâtre, l'Intervention et le Second Empire mettent le Mexique en relation directe avec la France, mais aussi avec ses propres utopies, ses clichés et ses fantasmes, natifs ou étrangers. En conséquence, la perspective latiniste, apportée par la vision française, encourage les intellectuels mexicains à travailler sur leur propre processus identitaire, né du choc violent entre les cultures préhispaniques et européennes. Aux côtés de la Malinche et de Cortés, le couple mythique que forment Maximilien et Charlotte acquit la fonction de sème symbolique d'un processus de modernisation fondé sur le syncrétisme culturel et sur une nouvelle ouverture vers l'Europe face au danger imputé à l'influence culturelle anglo-saxonne. Comme nous l'avons vu dans notre analyse de l'œuvre de Rodolfo Usigli, Maximilien et Charlotte deviennent des représentations de la dualité et du masque, des aspects récurrents dans le traitement littéraire et iconographique de l'identité mexicaine. Maximilien, un étranger qui fut assimilé par la littérature mexicaine comme fils prodigue de la nation devient ainsi en emblème du syncrétisme culturel du Mexique, syncrétisme que les intellectuels et les écrivains, à partir des années trente et quarante cherchèrent à exalter. Charlotte, pour sa part, femme duelle privée de descendance, tiraillée par l'ambition, l'arrogance, l'amour et l'abnégation, sera d'abord présentée comme « Mamá Carlota » par l'ironie du romantisme libéral, pour finir par apparaître dans la pièce de Rodolfo Usigli, en mère bienheureuse et généreuse des Mexicains et en figure du métissage et de la réconciliation entre le Mexique et l'Europe. Sa folie, saluée par l'imagination des auteurs, est incorporée à la littérature mexicaine pour en devenir graduellement une image métalittéraire de celle-ci, une projection de l'Europe, baroque, légendaire, humaniste, mythique, mystique et irrationnelle. Charlotte, condamnée par l'hégémonie machiste et patriarcale du moralisme libéral, sera par la suite revalorisée comme exemple d'une libération historique et sociale féminine. *El tuerto es Rey* de Carlos Fuentes correspond à une nouvelle étape, déjà amorcée par Usigli et esquissée par d'autres auteurs, qui fait de Charlotte et de Maximilien des prétextes à

des expérimentations littéraires sur l'histoire. La déconstruction de la littérature, de l'histoire et du langage que mène à bien la pièce de Fuentes débouche sur la critique et la clinique de l'Empereur et de l'Impératrice. La pièce de Carlos Fuentes, comme nous l'avons montré dans cette étude, manie le symbolisme qu'elle déploie autour du Second Empire et de ses personnages, pour mettre en perspective, dans les années soixante, période de désenchantements idéologiques, des conflits humains et existentiels profondément douloureux voire pathologiques. En effet, il s'agit d'une époque où l'écrivain cosmopolite, au sens critique et social aigu, dénonce les abus des dictatures et les désillusions provoquées par l'institutionnalisation des révolutions. La lucidité dont les différents auteurs, et tout particulièrement Usigli et Fuentes, furent preuve dans leurs représentations du Second Empire, devait poser les fondements du roman postérieur, universaliste et totalisateur comme nous le verrons dans la troisième partie en étudiant le roman de Fernando del Paso.

Troisième Partie :
Nouvelles versions de l'Intervention un siècle plus tard

Introduction de la troisième partie

Au Mexique, la littérature s'est située en parallèle aux nécessités sociales, historiques et identitaires de la nation. Elle s'est fait l'écho de questions urgentes et immédiates que n'ont pu résoudre ni les conflits armés ni la politique. Vers le milieu du XIXe siècle, le roman et l'essai mexicains s'efforcèrent d'approfondir les questions de l'identité et de l'idiosyncrasie nationales, à la lumière d'une série d'études philosophiques et psychanalytiques relevant de ce que l'on a nommé la « philosophie de l'être mexicain ». Par ailleurs, Rodolfo Usigli mit magistralement en scène la quête de vérité, à travers le personnage d'un historien s'immergeant dans l'exploration de faits passés. Quant à la littérature à thème interventionniste, l'influence qu'eut le théâtre mettant en scène le Second Empire sur le roman postérieur illustre l'évolution d'une conception particulière de l'histoire. Une fois surmontée la désillusion révolutionnaire, une « tradition de la rupture » s'installe au Mexique dans le genre du roman à partir des années 1940. Rupture dans laquelle, cosmopolitisme et universalisme sont intégrés à la création et qui d'autre part voit la tentative de bousculer les conventions spatio-temporelles. Au Mexique, cette façon de repenser l'histoire, marquée par la sensibilité de ceux qui furent reconnus comme partie intégrante du « boom latino-américain », trouva des compagnons idéologiques parmi les membres de la génération du milieu du siècle, cette influence se manifestant également chez les générations suivantes. Cette transition littéraire, pleine d'énergie, d'audace et de réflexion fut d'abord menée de façon magistrale par Carlos Fuentes. Le roman historique, faisant partie de cet élan rénovateur, hésita entre l'attachement à une structure narrative traditionnelle et le besoin de rupture ; des chercheurs comme Seymour Menton classèrent ces tendances sous les dénominations de Roman historique traditionnel (RH) et de Nouveau roman historique (NRH). Soulignons, parmi les traits les plus caractéristiques du Nouveau Roman Historique, la

distorsion par rapport à la réalité référentielle, le caractère relatif de toute vérité, une vision du monde carnavalesque et l'insertion plus ou moins accentuée d'éléments archi-textuels. Ainsi, la nécessité de renouveler l'écriture de l'histoire se raviva, et des écrivains de tous horizons cédèrent à la tentation de réécrire avec enthousiasme certains épisodes historiques à partir de la fiction, au Mexique comme dans d'autres pays latino-américains. Au Mexique, la littérature s'employa à poser la question du traumatisme identitaire et du syncrétisme, concepts initialement propres à cette littérature nationale. Ils furent trainés tel un fardeau et la recherche de l'identité nationale se vit liée à des fantasmes sociaux, psychologiques et historiques. De même, ainsi que nous l'avons déjà étudié pour le théâtre, tout particulièrement celui de Rodolfo Usigli, la réflexion humaniste s'imposa à nouveau comme une nécessité. Ainsi, à partir des récits de Carlos Fuentes, que nous avons brièvement étudiés auparavant, il nous est possible de mettre en évidence la volonté d'échapper à une idéologie et à une écriture univoque de l'histoire, ainsi que le lien étroit qu'établissent les œuvres entre la pensée européenne et la pensée latino-américaine, entendues comme faisant partie d'un passé et d'un destin communs.

L'Empereur et l'Impératrice, déconstruits et décontextualisés par le roman mexicain hors du cadre de l'Intervention, devinrent l'obsession littéraire de certains écrivains, comme on peut le remarquer dans la nouvelle de José Emilio Pacheco « Tenga para que se entretenga » (1972). L'Empereur Maximilien, retranché dans le bois voisin de ce qui fut son château de Chapultepec, y fonctionne comme la mémoire vive de l'histoire du Mexique, fantomatique et récurrente dans le temps comme dans l'espace. Fernando del Paso, l'un des auteurs auxquels est consacrée cette étude, ressentit également le besoin de rendre hommage à l'Impératrice et le fit tout d'abord dans sa nouvelle « El Estudiante y la Reina » (1959). Le vif intérêt de Fernando del Paso pour la figure de l'Impératrice devait se concrétiser des années plus tard dans son roman *Noticias del Imperio* (1987). Avec cette œuvre, d'une part le Second Empire est à nouveau romancé et réinséré dans une perspective d'écriture de l'histoire collective, et d'autre part, comme l'auteur l'a lui-même signalé dans la *Revista de Bellas Artes*, son vœu était d'inscrire son roman dans un nouveau modèle, celui des « livres qui n'oublient pas ». Ce modèle revendique l'engagement de l'écrivain envers la mémoire historique.

À la différence des écrivains français -hormis les dramaturges déjà mentionnés-, les historiens français montrèrent au fil du temps de l'intérêt pour l'étude du contexte, des thèmes et des figures historiques de l'Intervention française au Mexique. De façon diachronique, on peut mentionner à titre d'exemple les œuvres de Paul Gaulot, d'André Castelot, de Jean-François Lecaillon et d'Alain Gouttman. Deux aristocrates françaises, la Princesse Marthe

Bibesco la Comtesse H. de Reinach-Foussemagne, ont cependant écrit des ouvrages non scientifiques sur le Second Empire, la première, le roman *Charlotte et Maximilien, les amants chimériques* (1937), la seconde, la biographie *Charlotte de Belgique* (1925). Au Mexique, l'historiographie effectua également des efforts remarquables pour renouveler l'étude de l'Intervention. À cet égard, on peut souligner les travaux de Luis González y González, de Patricia Galeana et de Jean Meyer, dont nous analysons un ouvrage dans cette partie. On doit également citer l'ouvrage de Martín Quirarte, qui, dans son *Historiografía sobre el Imperio de Maximiliano* (1970), classe dans différents genres les œuvres sur l'Intervention qu'il juge importantes : mémoires, essais, historiographie. L'invitation -aux allures de défi- qu'en 1970 adressait Quirarte aux écrivains mexicains pour qu'ils abordent l'Intervention et le Second Empire est remarquable, compte tenu de l'absence préalable au XXe siècle de romans mexicains sur l'Intervention.

En France, la réflexion sur l'écriture de l'Histoire, qui se développa très tôt au sein de l'Ecole des Annales, établit une continuité avec des personnalités telle que Jacques Le Goff, Pierre Nora, Paul Veyne, et Paul Ricoeur. Des auteurs comme Pierre Nora revendiquèrent une plus grande implication de l'historien dans la construction de son propre univers narratif, avec pour fondements la sincérité et la subjectivité. Ce point de vue plus personnel et plus intimiste devrait gagner des adeptes, donnant lieu à des exercices intéressants comme les égo-histoires, une façon de raconter l'histoire conçue par Pierre Nora qui allie la biographie et envisage le parcours personnel de l'historien comme objet de son étude. Ce goût de l'interaction entre l'historien, l'histoire et le thème historique trouva également un écho au Mexique avec les travaux de Jean Meyer. L'intérêt de ce chercheur pour des sujets controversés de l'histoire mexicaine comme la Révolution et la Guerre des Cristeros, le mena également à s'intéresser à l'Intervention française, publiant en l'an 2000 *Yo, el francés. Crónicas de la Intervención francesa en México (1862-1867)*. Cette hybridation intéressante entre histoire et littérature peut être considérée comme une recherche visant à établir des liens mémoriels et humains avec les officiers français de l'armée d'Intervention.

Chapitre 1

Noticias del Imperio et le renouvellement du roman historique

3.1.1. *Noticias del Imperio* : au-delà du Nouveau Roman Historique

Fernando del Paso, auteur reconnu et diplomate contemporain né en 1935, avait déjà commencé à s'attirer le respect de la critique littéraire et à trouver un certain renom dans le domaine des lettres avec son roman *José Trigo* (1966). On reprocha à ce roman, chronique novatrice de la grève des chemins de fer mexicains de 1959 ayant pour toile de fond la mythologie nahuatl, son manque de cohésion et son inadaptation au genre romanesque. Toutefois, cette œuvre reflétait déjà des aspects qui allaient devenir la marque de fabrique de cet auteur : caractère malléable et inventif du langage, combinaison de ressources poétiques allant de la narration traditionnelle à la narration post-moderne, et vision universaliste des personnages. Un autre trait de José Trigo qui mérite d'être souligné est l'insertion dans le récit d'une nouvelle ayant pour titre « La Cristiada ». Ce récit peut être vu comme l'antécédent de ce qui deviendrait la recherche d'un modèle de roman historique, un modèle tout à la fois original et inclus dans une tradition littéraire latino-américaine. Dans *Palinuro de México* (1977), son roman suivant, également très dense, le lecteur pourra trouver, outre l'érudition caractéristique de l'œuvre de del Paso, le déploiement d'un univers narratif en expansion, conjuguant savoir scientifique, art et imagination. *Palinuro de México*, considéré par la critique

comme un roman total ou un roman politique, constitue un jalon important pour l'œuvre future de del Paso, car non seulement il traite un événement social et culturel aussi fondamental que le massacre de Tlatelolco, mais qu'y est revendiqué le triomphe de la littérature et de l'imagination poétique.

Dix ans plus tard, le goût pour l'érudition et la transmission de connaissances qu'avait manifesté del Paso tant dans ses romans que dans ses divers articles et discours, se centrerait à nouveau sur l'histoire du Mexique dans son troisième roman *Noticias del Imperio* (1987). Comme l'auteur lui-même le commente, cette œuvre visait à pallier l'ignorance des Mexicains sur l'épisode de l'Intervention Française tout en questionnant et en dépoussiérant l'histoire officielle. Le fait que la rédaction de ce roman fut achevée au cours d'un séjour diplomatique de l'auteur à Paris, semblerait également vouloir indiquer une volonté d'imprimer à cette œuvre une dimension commémorative. On peut considérer ce roman comme un remarquable hommage à deux siècles de relations franco-mexicaines, un dialogue qui — depuis l'Indépendance du Mexique — n'a pas cessé jusqu'à nos jours.

Le titre du roman, *Noticias del Imperio*, invite en premier lieu à réfléchir sur sa visée et sur son contenu : donner à connaître des nouveautés sur le Second Empire, des nouveautés non seulement référentielles mais également génériques, linguistiques, stylistiques, rhétoriques, bibliographiques. Il convient aussi de souligner le caractère ironique d'un titre qui, annonçant des nouvelles pouvant sembler archaïques ou anachroniques aux yeux d'un lecteur contemporain, souligne que dans le fond, les récits de ces événements sont encore actuels. Quant à la composition de *Noticias del Imperio*, les chapitres impairs, tous intitulés « Castillo de Bouchout, 1927 » alternent avec les chapitres pairs, dont les titres trahissent le maniement intentionnel d'une grande diversité de genres littéraires. Dans l'index des chapitres pairs de *Noticias del Imperio*, placé à la fin de l'ouvrage, on peut trouver des références explicites ou implicites à des genres littéraires ou artistiques tels que la correspondance, la conversation, la confession ou le document protocolaire ; à des genres journalistiques comme la chronique ou le compte-rendu ; au genre dramatique ; à des types de littérature traditionnelle comme le tableau de mœurs ou bien à des genres populaires comme le poème satirique, la chanson populaire ou le boniment du marchand. Ces chapitres pairs comportent chacun trois sous-chapitres. Ceci met en évidence une composition triangulaire, nullement fortuite non plus, en accord avec la perfection triangulée préconisée par les classiques. Allant plus loin dans l'analyse de cet index, la critique Nathalie Sagnes souligne que la somme de ces sous-chapitres est de 33, un chiffre qui, faut-il le noter, correspond à l'âge de Maximilien au moment de sa

mort et, comme on sait, à celui du Christ lors de sa crucifixion. Par conséquent, si l'on fait un bilan de l'ensemble de l'index, on compte 11 chapitres pairs, 22 chapitres impairs et 33 sous-chapitres selon un pur exercice de classement à la manière de Borges, dont les œuvres accordent une place de choix à la numérologie.

Parmi les séquences narratives qui se succèdent, se dissimulent ou émergent tout au long des chapitres pairs de *Noticias del Imperio*, ressort un narrateur pouvant être considéré comme hétérodiégétique, jouant à divers degrés de l'omniscience, se travestissant en chroniqueur, en historien, en historiographe ou en homme de lettres, à sa convenance et se camouflant en d'autres personnages ; il prend des libertés et adopte des postures diverses quand il le juge nécessaire. D'une part, on trouve le narrateur-historien du XIXe siècle érudit et pédagogue, récitant par cœur des dates et relatant des événements selon un minutieux registre chronologique. Mais d'autre part, l'on trouve un narrateur qui n'hésite pas à contredire son rôle d'historiographe sérieux et érudit pour entrer dans les chamailleries et les médisances de la légende populaire. Résumer l'intrigue de ce roman de plus de mille pages n'est guère facile, compte tenu de la multiplicité de ses axes et de ses thèmes. Comme nous l'avons indiqué, le soliloque confessionnel de Charlotte alterne dans certaines parties avec des portraits — biographiques ou fictionnalisés — de figures historiques de l'Empire : Maximilien, Juárez, Napoléon, Eugénie de Montijo, ou d'officiers comme le Maréchal Achille Bazaine, ou le colonel Charles-Louis du Pin. Ces portraits alternent également avec des comptes rendus d'événements historiques avérés ou de simples anecdotes qui auraient pu avoir lieu ou pas. Comme nous pouvons l'observer, le développement des chapitres pairs est organisé de manière chronologique, de sorte que le lecteur peut, sans difficulté, suivre le cours des événements de l'Intervention.

D'un côté, apparaissent des épisodes du Second Empire tels que ceux relatés dans : « Del baile de anoche en las Tullerías », où Napoléon III, faisant l'éloge du colonialisme européen du XIXe siècle, négocie avec Richard Metternich l'Intervention au Mexique. La description du contexte de l'action illustre la multiplicité des stratégies auxquelles l'auteur a recours, en l'occurrence, dans un registre carnavalesque. Une fois de plus, l'auteur utilise le déguisement, — métonymie selon Bakhtine du masque, de l'alternance et du jeu d'inspiration carnavalesque — pour créer un effet de confusions, de malentendus et de sous-entendus. Par ailleurs, ce chapitre utilise une mise en scène métanarrative, un procédé qui est également mis en relief dans le processus de construction du roman. Il fait aussi référence à l'histoire orale de l'Intervention, avec les anecdotes, les « potins », les faits tirés du récit populaire, la

médiance ou la friponnerie, dont l'authenticité ne peut être établie. Dans cet autre visage de l'Histoire, celle que l'on écrit avec un H majuscule, l'auteur tente de mettre sur la balance des événements probables qui apportent un contrepoint au récit héroïque national.

Les héros de ce recueil d'anecdotes sur l'Intervention française sont des personnages communs ou des stéréotypes, qui peuvent également condenser différentes figures historiques référentielles ou qui allégorisent certains clichés que l'auteur souhaite manier dans le récit. « La ciudad y los pregones », sous-chapitre qui souligne la traditionnelle opposition entre la campagne et la ville, met en perspective différents clichés sur la France et sur les Français : la difficulté de la langue, la bureaucratie, la mauvaise odeur, l'avarice. Dans cet épisode, dans lequel un marchand indien décrit amoureusement à son chien son mode de vie sous l'Intervention, le lecteur peut également découvrir l'environnement urbain de la capitale du Mexique de l'époque et connaître une série de friandises et de fritures mexicaines. Des strophes de petits poèmes célèbres tels que *Los cangrejos* scandent et agrémentent la narration, de manière comparable à l'usage qu'en faisait le roman du XIXe siècle *El Cerro de las Campanas*. Dans ces compositions issues de la tradition espagnole, écrites en octosyllabes, l'on peut également trouver des *corridos*, ces compositions mexicaines qui continuent de s'écrire de nos jours. Ces exemples illustrent l'hommage qu'adresse le roman à la tradition orale et à la culture populaire mexicaines, en un contrepoint festif aux manifestations savantes de l'imaginaire mexicain, pour parvenir à un subtil alliage.

« Yo soy un hombre de letras », récit raconté sous forme de témoignage à la première personne, peut être considéré comme une parodie des discours des journalistes et intellectuels de l'époque. Ce sous-chapitre fait référence non seulement aux implications poétiques et littéraires des mots et de la syntaxe, mais aussi à leurs implications politiques, idéologiques et discursives. Dans le discours passionné de ce personnage engagé dans sa cause, on peut remarquer l'hommage implicite qui est adressé à la mémoire libérale, aussi bien à celle du groupe qui, en tant que force collective, vainquit l'ennemi sur le champ de bataille, qu'à celle des hommes de lettres qui firent de l'écriture et de la littérature le moyen de transmettre leurs idées et leurs idéaux. La référence à la littérature et à l'utilisation de l'imprimerie, métonymie de la culture comme de la guerre, peut également être considérée comme un éloge de l'esprit humaniste dans l'Histoire. En célébrant l'invention de Johannes Gutenberg, le personnage de l'imprimeur libéral fait également l'éloge du livre en tant que vecteur d'accès à la mémoire et, partant, de l'encre indélébile qui a servi à écrire l'Histoire et la pensée universelle. De même, avec la référence que fait ce personnage au roman de l'écrivain libéral Manuel Payno *El fistol*

del Diablo (1859), l'on peut entrevoir la manière dont *Noticias del Imperio* recueille l'héritage du roman du XIXe siècle, avec la fresque qu'il propose de la vie quotidienne mexicaine où cohabitent riches et pauvres, intellectuels et ignorants.

Comme on peut le constater tout au long du roman, l'ironie, la satire, la parodie et le déguisement sont des procédés de carnavalisation qui se voient maniés dans différents sous-chapitres « Seducciones » (I) et « Seducciones » (II). Dans le premier de ces sous-chapitres « Seducciones » (I) « ¿Ni con mil avemarías? » une espionne libérale révèle à un curé basque d'idéologie conservatrice les relations sexuelles qu'elle entretient avec des Français afin d'obtenir des informations stratégiques, le tout au long d'une confession cocasse, emplie de confusions et de malentendus, qui rappelle au lecteur les moments les plus intenses du roman *La Feria* de Juan José Arreola. Dans cette représentation parodique du culte religieux, on retrouve le sens festif et libertaire du carnaval qui, aux yeux de Bakhtine, promeut une vision égalitaire, l'abolition de toute hiérarchie physique ou morale ainsi que la critique des mécanismes du pouvoir. L'incompréhension et la stigmatisation de la langue de l'étranger, se voit également mise en perspective dans *Noticias del Imperio*, car les expressions indiennes dénigrées par le curé basque, trouvent leur pendant dans la complexité de la langue basque. Par ailleurs, la vision de ce personnage religieux conservateur reflète la mentalité conservatrice du XIXe siècle, selon laquelle la femme et les libéraux sont jugés comme des pécheurs impardonnables. Dans les descriptions de ce personnage féminin — qui se verrait contrainte d'épouser un Français — et de son fiancé libéral — stéréotypé comme un « vaquero » — on peut lire une parodie de romans du XIXe siècle tels qu'*El Cerro de las Campanas* ou *Doña Flor*. L'énumération dans un souci d'exotisme des clichés caractérisant les pratiques sexuelles des Français, comme « la pluie jaune », permet de développer ce que Mikhaïl Bakhtine considérait comme l'un des aspects du « grotesque romantique » et de l'ironie carnavalesque. Ainsi, on peut affirmer que dans *Noticias del Imperio*, se voient confrontées deux visions du corps et de l'érotisme, conformément aux postulats de Bakhtine. Selon la vision réaliste matérialiste que prônait la littérature du XIXe siècle est déployée une vision moralisante des domaines corporel et sexuel, éléments pornographiques et inavouables. Et comme nous le verrons plus avant, une vision rénovatrice, régénératrice et poétique de la sexualité lui est opposée.

« Seducciones : (II) Espérate Esperanza... » relate la possibilité que le juge ayant condamné Maximilien au peloton d'exécution ait rédigé son décret sous l'emprise de la séduction et des jeux érotiques de sa maîtresse Esperanza. Ce dialogue de genre rhétorique

législatif entre le juge et sa maîtresse, met aux prises deux registres de langage : le langage législatif dont le vocabulaire juridique est imprégné de latinismes tels que « de facto » ou « ad terrorem », et le registre érotique, sensible dans le parallélisme qui s'établit entre le langage et l'acte sexuel des protagonistes du récit. Comme l'indique Claude Fell dans son article relatif au sexe et au langage dans *Palinuro de México*, dans *Noticias del Imperio* un nouveau code linguistique est établi au moyen de la description de l'acte sexuel. Ainsi, par le jeu érotique, sorte d'acte « burlesque » carnavalesque, on constate que le discours de la fragmentation des corps est également celui de la fragmentation du langage. Ce procédé nous renvoie à une vision opposée à celle de la perfection classique du corps, — et par conséquent à celle du langage —, comme ensemble abouti, tout en exaltant la vie autonome des parties du corps, en tant que ressource de l'imagination maniée par la poétique carnavalesque. Cet acte d'écriture comme acte érotique souligne également la versatilité et la plasticité du langage.

Certains chapitres adoptent une forme dialoguée, qui permet la confrontation de différents personnages historiques. Dans « Juárez y Mostachú » de façon comparative ou par la technique du contrepoint, se construisent les portraits de Benito Juárez et de Napoléon III. L'utilisation du surnom de Napoléon III « Mostachú » réaffirme un registre satirique, renvoyant à la satire du XIXe siècle contre l'Empereur des Français. Le portrait de Benito Juárez reprend les traits que la légende historique attribue au personnage, conformément à la mythification du personnage de l'indien d'Oaxaca qu'ont forgée certains auteurs du XIXe siècle tel que Justo Sierra dans son ouvrage *Juárez, su obra y su tiempo* (1905). Dans le sous-chapitre « De la correspondencia incompleta entre dos hermanos » se voit développée une conversation épistolaire et un échange de nouvelles entre un officier interventionniste français affecté au Mexique, Jean-Pierre, et son frère Adolphe, un historien érudit résidant en France. Ces personnages dont les porte-paroles de deux positions politiques opposées : celle des soldats qui soutinrent à leur époque une vision négative et exotique du pays occupé, et celle des érudits qui défendirent la légitimité du régime initial d'un pays injustement attaqué, tels que Victor Hugo, Edgar Quinet ou Adolphe Thiers. Alors qu'Adolphe, de même que Thiers en son temps, défend la souveraineté mexicaine, dépeignant le cadre désolant de la France sous le Second Empire, Jean-Pierre allègue pour sa part l'impossibilité de civiliser un pays profondément corrompu, faisant écho aux clichés exotiques que nous avons mis en relief dans les romans français du XIXe siècle étudiés dans la première partie de ce travail.

Comme nous pouvons le constater à travers le grand nombre d'études consacrées à *Noticias del Imperio*, tenter de classer ce roman dans un genre ou selon un concept critique

s'avère être un exercice difficile et non toujours couronné de succès. Des classifications furent avancées, telles que celle de « roman total », de « roman historique », de « roman mural », de « nouveau roman historique », ainsi que d'autres définitions plus pertinentes telle que celle de « métafiction historiographique », en référence au concept de Linda Hutcheon ou de « roman de parodie historique », selon Suzanne Iglér. Même si l'on propose ici de considérer *Noticias del Imperio* comme une métafiction de synthèse, relevant d'une écriture historico-littéraire, par exemple, le roman échappera de nouveau à cet étiquetage critique. *Noticias del Imperio* inscrit dans l'entreprise du nouveau roman historique latino-américain, joue des possibilités illimitées de réécrire la littérature et l'histoire, cautionne la liberté et la continuité du travail littéraire, activité inépuisable de l'imagination. Au nom de cette liberté, et en raison des multiples possibilités de l'écriture, l'écrivain choisit de s'inscrire ou non dans le canon littéraire. Fernando del Paso exprime son rejet de la classification littéraire institutionnalisée ; il se limite donc à définir simplement et essentiellement ses différents romans comme des « livres ». Cette rébellion du roman face à la classification critique fait écho à une phrase de la Charlotte de *Noticias del Imperio* : « moi je suis celle qui chaque jour réinvente le monde »,⁵⁷⁰ confirmant ainsi le triomphe de l'écrivain sur la réalité référentielle, sur le langage conventionnel et sur la tradition littéraire.

3.1.2. Charlotte, la folie et le rêve comme manifestations de l'imagination émancipée

Le début du monologue de Charlotte, axe des chapitres impairs du roman, nous révèle déjà quelques-uns de ses procédés, ainsi que son registre confessionnel, grâce auquel des traits caractéristiques des aveux, des mémoires, du journal intime et de la lettre confluent en un flot discursif agglutinant marqué par l'extravagance linguistique. Ce plaidoyer, à son tour, vise à faire entrer le lecteur dans l'intimité de l'Impératrice, de sorte qu'il renvoie au genre picaresque,

⁵⁷⁰ Fernando DEL PASO, *op.cit.*, p. 46.

où l'on sait qu'un Lazarillo de Tormes ou un Buscón avoue entre orgueil, humilité et humiliation les actions et les crimes les cachés et les plus honteux de sa vie. S'agissant de Charlotte, on peut dire que ses aveux semblent s'adresser à plusieurs juges — destinataires du récit — : Maximilien, le lecteur ou l'Histoire elle-même. De même, la Charlotte de *Noticias del Imperio*, somme des Charlottes littéraires précédentes, énonce-t-elle un discours ostensiblement démentiel qui autorise la critique sociale, la satire, ainsi que la déconstruction historique et littéraire. Dans la bouche de ce personnage de Charlotte, à la fois ambigu et contradictoire, tout comme l'histoire, la littérature et le langage lui-même, apparaissent en alternance deux structures discursives. La première répond à l'expression verbale propre à divers symptômes clinique tels que la phobie, les idées fixes et obsessionnelles, se manifestant par des digressions, des répétitions, et par la logorrhée. Ce discours de la maladie et du délire, libéré de réserves et d'entraves donne lieu au discours de l'imagination, laquelle sera également libérée au moyen des rêves rapportés par le personnage.

Comme le fait remarquer Gaston Bachelard, dans son ouvrage traitant des propriétés poétiques de l'eau et des rêves, l'essence de l'imagination est liée à ce qui est surhumain, c'est-à-dire à la capacité de l'être à dépasser les limites de la réalité au moyen de la pensée. C'est précisément à travers le langage produit par la folie, par l'imagination et par les rêves de l'Impératrice, que le discours pourra se libérer des chaînes du réalisme pour se réinventer et se reformuler. Ainsi, l'Impératrice, en dehors de toute limite et de toute règle, joue avec les personnages de l'histoire de sa vie et de l'histoire elle-même, comme s'il s'agissait des pièces d'un puzzle. La Charlotte de del Paso, tout comme celle d'Usigli n'est pas sous l'effet de la thérapie d'un aliéniste. Chez cette Charlotte les manifestations de l'inconscient déclenchent un voyage introspectif qui est exprimé grâce à la technique narrative du monologue intérieur. Ses rêves et ses cauchemars sont un prétexte pour mener le lecteur vers ce que la psychanalyse appelle « les lieux symptomatiques du rêve ». Ainsi, à travers des déformations, des ambiguïtés, des absences et des suppressions, autour de mécanismes actifs du rêve, Charlotte peut se déplacer vers une série d'hétérotopies où convergent les lieux chers de sa jeunesse, « loci amoeni », avec d'autres lieux mythiques et imaginaires.

Selon Freud, les rêves sont un mécanisme essentiel de l'esprit humain qui, par ces manifestations, peut connaître « une ascension à un niveau supérieur ». C'est de cette manière que l'esprit se libère de sa nature extérieure ainsi que de ce qui lui est imposé par la vie quotidienne. Ainsi, comme on peut l'observer dans *Noticias del Imperio*, les images et le symbolisme des rêves de Charlotte introduisent des allusions au passé, au présent et même au

futur, selon la supposée capacité prémonitoire du rêve. L'un des rêves de Charlotte illustre fort bien les différentes interprétations, poétiques, sémiologiques et psychologiques, mais également intertextuelles auxquelles il peut donner lieu. Dans ce rêve le lecteur est témoin d'une parabole sur le passé et de l'avenir du Mexique, marqué par le sacrifice et par la mort, en une synthèse entre le monde indien et le monde hispanique. La pyramide et le labyrinthe, dont le chemin est tracé par un filet de sang, recèlent aussi des valeurs mythiques, légendaires et intertextuelles ; ils peuvent nous renvoyer aussi bien à des mythes antiques, comme celui de Thésée, ou à la cosmogonie, à la tradition religieuse et à l'iconographie préhispaniques. Le puits dans lequel s'immerge l'Impératrice, peut, selon la théorie de Gaston Bachelard, apparaître comme une image de l'itinéraire humain et historique, où l'histoire de l'eau est l'histoire humaine d'une eau qui meurt. De même que Rodolfo Usigli avait fait de Charlotte une créature ignée, faisant du feu l'élément conducteur de sa vie, Del Paso choisit pour sa part d'en faire un être d'eau. C'est pourquoi, et cela peut être observé à différents moments de son monologue, la vie de l'impératrice peut être assimilée aux différents états et aux manifestations de cet élément. S'agissant de la poétique de Del Paso, nous pouvons par conséquent constater que l'imaginaire aquatique s'adapte parfaitement à l'essence de Charlotte, telle qu'elle est représentée, en femme cristalline, puissante, féminine, maternelle, mélancolique, fragmentée. Nous pouvons observer par conséquent que la Charlotte de *Noticias del Imperio* voit le flux de sa vie se refléter dans les évolutions de l'eau. Cela apparaît lorsque Charlotte se voit assimilée à un « miroir d'eau », à « une eau amoureuse d'elle-même », à une « eau circulaire » ou bien à la pluie elle-même. Elle exprime même le désir d'écrire ses mémoires avec de l'eau. Ceci souligne le caractère fuyant et finalement éphémère et passager de son histoire, de celle du Second Empire et de l'Histoire elle-même. Une Histoire qui, comme le filet de sang que suit l'Impératrice dans son rêve, a été dès son origine une succession de cruels sacrifices et d'effusions de sang.

Par contraste avec le symbolisme sombre des rêves de Charlotte, on trouve un contrepoint ludique, qui relève d'une vision carnavalesque. Le roman manie ainsi de manière duelle l'expression de la folie, qui présente d'une part un visage triste et mélancolique, mais qui, d'autre part, offre des manifestations caricaturales, ironiques et festives, qui rappellent l'éloge de la folie qu'écrivit Erasme. Le rêve de Charlotte qui décrit des créatures merveilleuses composées de façon très hétérogène, nous renvoie à une sorte de bestiaire ou de fablier, et par conséquent aux fascinantes créatures conçues par l'imagination de Juan José Arreola. La capacité de dispersion, la combinaison et la projection de l'imagination loquace de Charlotte, ornée linguistiquement par la friponnerie et par la couleur locale, font partie de l'hommage que

rend le roman à la culture populaire mexicaine. La parodie, le pastiche, le déguisement et toute une série de moyens carnavalesques extratextuels imprègnent le discours tout au long du récit, où le masque et le déguisement — métonymie carnavalesque — ne peuvent être absents. La vision grotesque-carnavalesque contenue dans ces images conjuguant éléments fantastiques ou hétérogènes ne manque pas non plus de nous renvoyer à l'ironie rabelaisienne, selon laquelle ces représentations monstrueuses et multiples symbolisent l'alternance historique et idéologique. Ainsi, que ce soit par l'effroi ou par l'hilarité se dégageant des rêves et délires de l'impératrice, l'existence des hommes et de l'humanité apparaît comme un processus inachevé et en éternelle mutation.

Les références viscérales, libidinales et sexuelles de Charlotte tout au long de ses monologues font également écho à des concepts de la psychanalyse freudienne : les phases orale, anale, phallique et génitale se manifestent dans les obsessions récurrentes de l'Impératrice. Le registre humoristique obéit aussi, en accord avec les thèses freudiennes, à la manifestation de pulsions réprimées, de façon libidinale et agressive, réapparaissant dans l'imagination de Charlotte. Le caractère hyperbolique des descriptions phalliques et d'autres organes du corps humain renvoient également à la conception carnavalesque du corps, selon laquelle toute partie du corps, même la plus grotesque ou la plus dérisoire, trouve une transcendance au sein de l'Univers. Cependant, au-delà des aspects pathologiques de la folie et des rêves, manifestations de l'inconscient, l'on peut aussi voir dans l'expression de la folie de Charlotte, comme nous le montrerons plus avant, la manifestation d'un humanisme, ainsi que la sublimation de la poésie.

3.1.3. Le personnage de Charlotte et le triomphe humaniste et poétique de l'imagination littéraire sur le langage et sur l'Histoire

Le discours de la folie, en tant que registre littéraire manié pour mener à bien une critique sociale et philosophique, a régi la création d'œuvres remarquables, tant pour leur audace que pour leur humanisme lumineux, comme par exemple *L'éloge de la folie*, *La Célestine* ou *Don Quichotte de la Manche*. Cette littérature a brillé non seulement pour son contenu instructif et son imagination créative, mais aussi pour avoir mis en pratique ce que Carlos Fuentes

considère comme la technique de « l'écriture entre les lignes », un procédé par lequel la folie de ses personnages permet à l'auteur d'échapper à la censure et à des poursuites. On peut avancer que *Noticias del Imperio* est, d'une part le produit logique des questionnements de son époque, marquée par la postmodernité, mais que, d'autre part, ce roman ne manque pas de revendiquer une tradition littéraire qui, tout comme le fit *Don Quichotte* en son temps selon Fuentes, constitue un projet critique sur l'acte de la lecture. Par conséquent, à la folie de Charlotte comme prétexte au maniement de la carnavalisation, du symbole, de la légende, du mythe et des rêves répond une folie lucide et transcendante, qui s'inscrit non seulement dans une continuité universaliste, mais qui fait aussi partie de la mise en échec de toute vision univoque de l'Histoire. De la même façon que le génie de Cervantes consiste aux yeux de Fuentes à faire de son *Quichotte* une représentation et un dépassement des limites du roman de son époque, Del Paso dépasse à son tour toute limitation historico-fictionnelle à travers le langage et l'écriture.

Ainsi, c'est par le biais de la parole que Del Paso sauve sa Charlotte-Shéhérazade de la mort et de l'oubli. Pour survivre dans la mémoire des siècles, l'Impératrice devra relater et reconstruire à l'infini le cycle de sa vie et celui de l'Histoire elle-même. Un rôle similaire à celui de la littérature et surtout à celui de la littérature historique, que l'auteur conçoit comme un moyen pour lutter contre l'amnésie historique des peuples. Ainsi, de même que cette mémoire folle, cyclique et douloureuse est le châtiment de Charlotte, elle est aussi pour elle le moyen même de trouver consolation et salut. Le caractère tragique du drame de Charlotte et de Maximilien, dans *Noticias del Imperio*, ne se trouve pas, comme dans *Corona de sombra*, dans l'expiation de la faute. De même, ainsi que l'indique Fernando del Paso dans « La novela que no olvide », la tragédie du Second Empire, ne se limite pas au sort malheureux de Maximilien et de Charlotte, mais est la tragédie d'une collectivité, « la tragédie d'un pays qui reste aussi pauvre et aussi riche qu'en 1861 ». Et, à la différence de l'humanisme d'Usigli qui cherche à susciter un effet de catharsis à travers le pardon et la charité chrétienne, l'humanisme de la Charlotte de *Noticias del Imperio* réside dans son hérésie. Une hérésie qui choisit de réécrire l'Histoire universelle, l'histoire personnelle et sentimentale de l'Impératrice ou encore tout type de micro-histoire. Le discours démentiel de Charlotte, acceptant toutes les possibilités, toutes les réalités, sans se conformer aux desseins extérieurs, s'inscrit dans la vision de la Renaissance, selon laquelle, comme l'explique Fuentes dans *Cervantes o la crítica de la lectura* : « tout est possible, rien n'est incroyable et la réalité a un caractère multidirectionnel ». C'est ainsi que Charlotte, dispensée de la souffrance par ses délires, se permet de mettre en doute des jalons de

l'Histoire, des vérités assimilées, et de proférer une dénonciation corrosive de la société de son temps et de ses dirigeants, à l'origine de malheurs à venir. La logorrhée lucide de l'Impératrice, ainsi que sa soif et sa faim insatiable, rendent aussi hommage aux personnages de Gargantua et de Pantagruel, représentations de la soif et de la faim humaines de connaissance et de transcendance.

Mais cette folie, négation ambiguë de l'ordre et de la norme, a besoin d'une raison d'être, d'une raison poétique qui, pour Charlotte, serait la destinataire du flot de ses paroles. Et cette muse, pour laquelle Charlotte vit éternellement à sept heures du matin, enfermée dans son château de Bouchout, c'est Maximilien de Habsbourg. Le roman de Del Paso devient ainsi le plus beau chant qu'aucun poète a pu dédier à l'infortuné empereur. De même Maximilien est pour sa poétesse, pareil à la Laure de Pétrarque ; il condense tous les instants poétiques de sa vie, où confluent lieux, temps et espaces pour trouver leur sens et leur raison d'être. Ainsi Charlotte, en s'appropriant tous les langages, s'approprie le langage lui-même, le réinventant, et c'est précisément dans la gestation du langage — triomphe du génie du *Quichotte*, selon Fuentes — que la folie de Charlotte trouve sa transcendance spatiale, linguistique, historique et temporelle. C'est de cette façon que la parole créatrice de l'Impératrice peut être comparée à la parole poétique et prophétique de l'écrivain : « émissaire, medium, constructeur » comme l'a formulé Del Paso lui-même. De la même manière, dans la mort et la résurrection fictives de Charlotte et de Maximilien, racontées par l'Impératrice dans son monologue, nous lisons une parabole de la création littéraire et de l'œuvre artistique, éternellement condamnées à mourir et à renaître, à être oubliées et à être recrées à chaque instant. Nous trouvons également ce principe dans le maniement carnavalesque de la mort de Charlotte, qu'elle raconte elle-même à la troisième personne ; transcendant sa propre mort, Charlotte se renouvelle et se libère des chaînes d'un état corporel fixe et limité.

Chapitre 2

La recherche de la mémoire historique

3.2.1. *Yo, el francés* et l'ego-histoire : la recherche de l'identité personnelle à travers la mémoire historique

Jean Meyer est un historien français de renom, naturalisé mexicain ; il a fait de sa profession un projet personnel de recherche et d'identification. Sa formation franco-mexicaine l'a conduit à soutenir une thèse sur la guerre mexicaine des Cristeros, un riche travail de recherche d'archives mené dans le souci de privilégier la version du peuple par-delà les versions officielles, ce qui l'a également conduit à publier l'ouvrage *Les Ouvriers dans la Révolution Mexicaine*. Il publie en 2002 *Yo, el francés* grâce à l'aide d'une bourse de la fondation Guggenheim qui lui a permis de travailler sur les archives militaires du Château de Vincennes. Le titre de l'œuvre, outre qu'il met en exergue la première personne du singulier, renvoie le lecteur à une identité, l'appartenance à la nationalité française. On peut déjà y trouver l'expression d'un caractère confessionnel ainsi que d'une sincère implication personnelle. L'ouvrage comporte trois livres, et, comme on peut le constater dans son vaste index, chacune de ses parties explore diverses facettes du travail historiographique. L'ensemble vise à rappeler sous différentes perspectives les vies de près de huit cents officiers français qui combattirent au Mexique au cours de l'Intervention française. La composition du livre présente des libertés d'écriture qui s'apparentent davantage à celles d'un romancier qu'à celles d'un historien, un

dilemme qui apparaîtra de différentes manières dans *Yo, el francés*. Ainsi le lecteur pourra trouver le prologue après l'épilogue, et deux fins, une « fin » et un « fin-fin », en une sorte de jeu métalittéraire pouvant renvoyer à ceux qui pratiquait Cortázar.

Dans *Yo, el francés*, le narrateur ne se dissimule pas et prend une part active à l'énonciation de son récit, soulignant l'identification de l'auteur aux officiers protagonistes du récit. Les interventions du narrateur homodiégétique sont également révélatrices de la diversité de fonctions qu'il assume. Conformément aux théories de Gérard Genette, l'interlocution du narrateur avec lui-même, évidente dans le Je qui communique avec un Tu, détermine une fonction qui rappelle la fonction « émotive » jakobsonienne, révélant une approche certes intellectuelle mais aussi morale et affective. A la voix narrative se joindront également les voix des personnages principaux : celle du général Porfirio Díaz, ancien général de l'armée libérale, et celle du général de division Gustave Niox, dont le témoignage vient conforter les idées et les affirmations du narrateur-historien. Ainsi, le narrateur-auteur, comparant son trajet personnel, géographique et émotif à celui de ces officiers surnommés les *Mexicains*, cherche à réduire à zéro son acte narratif. L'œuvre de Meyer, à cheval entre l'historiographie et la fiction, représente également une tentative d'appréhender et d'élaborer le portrait impérissable de l'ensemble de ces vies d'officiers. Cette entreprise n'est pas sans rappeler la notion d' « album de famille », mise en valeur par Jacques Le Goff dans sa recherche de la mémoire historique.

Le titre du premier livre, « Vidas breves », rappelle déjà au lecteur la légèreté éphémère de la vie, en l'occurrence celle de ces milliers de vies perdues en faveur des intérêts économiques de la France au Mexique. L'ordre dans lequel sont relatées ces vies est alphabétique car, comme l'affirme l'auteur lui-même, le travail de l'historien doit obéir à une rigueur scientifique et à une volonté d'impartialité. Dans cette partie, le narrateur-historien propose également une réflexion sur les contrariétés que rencontre tout chercheur abordant un sujet historique : le temps de la recherche, les moyens financiers, l'intérêt de ses trouvailles et l'accès à l'information. Ainsi l'historien devient-il deux fois chroniqueur : chroniqueur de l'Intervention française, comme il se dénomme lui-même, et chroniqueur du processus même de sa recherche. On peut y voir à l'œuvre un exercice complexe de méta-historiographie. Cette série de notices biographiques comprend également du matériel pictographique : portraits, photographies et lithographies donnant au lecteur l'impression de s'aventurer dans le parcours d'une galerie monumentale, qui dévoile le courage personnel de ces héros guerriers, pour la plupart inconnus des non-initiés. Le Goff le reconnaît lui-même, le travail historique, surtout celui de l'historiographie moderne est tributaire de la poétique bergsonienne et de sa notion de

l'image comme point de départ du souvenir et de la perception. Par conséquent, et comme on peut le constater dans cette recherche du temps perdu qu'effectue Jean Meyer, les retrouvailles cordiales entre les soldats français et le Mexicain Porfirio Díaz apparaissent comme une parabole de la fraternité et du pardon. Comme le fait remarquer Jacques Le Goff, l'âme et l'esprit jouent un rôle important dans le projet historiographique, dans lequel s'inscrit particulièrement l'école des Annales : « sentir pour comprendre ».

Ainsi, à travers cette dynamique « d'histoires connectées », le périple des soldats de la guerre d'Intervention, se prolongeant dans la guerre de la France contre la Prusse, conduit en même temps l'auteur à établir l'arbre généalogique de la famille Meyer. Ainsi, au moyen de ces vases communicants entre les guerres de la France contre le Mexique et contre la Prusse, surgit la figure du père de l'historien : sous-lieutenant français qui combattit contre les Allemands en Alsace en 1940, et dont l'auteur avoue s'être inspiré. Cette intention de l'auteur de réunir l'événement historique et l'écriture de mémoires intimistes et confessionnelles, entre en relation avec ce que l'historien Pierre Nora considère comme de l'ego-histoire. Selon Nora, cette stratégie de l'historien qui met en perspective l'événement historique avec sa vocation et avec sa propre existence, dont l'origine remonte déjà à Jules Michelet, répond à un besoin de sincérité, contraire au caractère impersonnel d'une certaine tendance de l'historiographie. On peut affirmer que Jean Meyer, dans cet ouvrage sur l'Intervention française, effectue un exercice complexe d'ego-histoire, dans lequel la voix narrative devient elle-même un objet d'interrogation. De plus, comme l'explique Jacques Le Goff, la mémoire de l'historien, comme on peut le constater dans *Yo el francés*, est également empreinte d'affectivité.

Le deuxième et le troisième livre de ces « chroniques de l'Intervention française », rapportant la suite des histoires vécues par ces soldats français, offrent d'autres aspects importants du travail historiographique. Le premier d'entre eux, intitulé « Comentarios, bifurcaciones, brocados, incisos », évoque ce qu'en termes historiographiques on dénomme « petite histoire ». Cette « petite histoire » narre les détails de la vie personnelle de ces personnages, au moyen de témoignages oraux, de rumeurs et d'autres modes de circulation de l'information, fort éloignées de tout travail se fondant sur des documents officiels. Le troisième livre relève de la dimension scientifique, où la rigueur du travail historique s'allie à celle de disciplines complémentaires. Le développement de cette série de méthodes pour aborder l'objet historique dans son ensemble parvient à concrétiser et à valoriser de façon manifeste le « lieu de mémoire ».

Selon Jacques Le Goff le lieu de mémoire tient compte de l'ensemble vaste et complexe de connaissances « non officielles » ou « non institutionnalisées ». Cet ensemble apparaît de façon manifeste dans la conscience collective de groupes entiers — histoires de familles ou de localités — ou d'individus — expériences et souvenirs personnels. Tout cela acquiert une importance fondamentale, ajoute Jacques Le Goff, quant au contrepois qu'exerce cet ensemble de connaissances face aux formes de privatisation et de monopolisation de la connaissance et de leurs intérêts.

Le narrateur-historien de *Yo el francés* ne manque pas non plus de mettre en valeur l'utilité du lieu de mémoire pour l'historien, des différents lieux de mémoire où ces mécanismes mémoriels sont réunis pour aider le chercheur à gagner la lutte de la mémoire contre l'oubli et contre invention. Ainsi, tout au long des pages de *Yo el francés*, le lecteur peut s'aventurer dans un parcours enrichissant à travers ces lieux de mémoire : « lieux topographiques » : archives, bibliothèques, musées, galeries ; « lieux monumentaux » : cimetières, bâtiments commémoratifs ; « lieux symboliques » : commémorations, pèlerinages, anniversaires, emblèmes ; « lieux fonctionnels » : manuels, autobiographies et associations civiles. Cette série de lieux et de mécanismes de mémoire permettent à Jean Meyer, historien-compileur, de contrer une série de mythes, de légendes et de clichés sur l'Intervention et sur ses acteurs, ancrés dans la subjectivité et dans la pensée sociale. Par conséquent, à travers le document, la réflexion et l'émotion, le narrateur-historien concilie son empathie personnelle envers la culture et la société mexicaines avec celle de ces officiers, qui devinrent, malgré eux, des touristes et des anthropologues singuliers en leur temps. Des officiers, qui, vivant l'expérience de la confrontation à l'autre, ont dû surmonter, tout comme Jean Meyer, les nombreux obstacles culturels et sociaux de leur pays d'adoption.

Chapitre 3

Histoire et fiction

3.3.1. *Noticias del Imperio* et *Yo el francés* ou la réconciliation de la littérature et de l'histoire

Comme l'ont indiqué certains historiens, hommes de lettres et théoriciens tels que Georges Lukacs, le lien unissant le roman au roman historique est inébranlable depuis des siècles, de même que le sont depuis fort longtemps les fils invisibles entrecroisant le va-et-vient entre la littérature et l'Histoire. De même, les pages que des hommes de lettres et des historiens ont consacrées à revendiquer ou à nier la relation entre ces deux champs de discours et de connaissance ont été nombreuses, comme le souligne Del Paso dans *Noticias del Imperio*. Citons pour exemple de cette tendance l'un des derniers sous-chapitres du roman « Le dernier des Mexicains » : un narrateur-auteur, assumant le rôle d'historiographe, y théorise sur un phénomène qu'il appelle « la fascination de l'histoire » et qui a concerné bon nombre d'écrivains. La prépondérance assumée de l'imagination littéraire sur le fait historique a conduit Usigli, comme nous l'avons vu, à revendiquer « la vérité poétique » face au « caractère historique ». Pour sa part, le narrateur-auteur de *Noticias del Imperio* tente de se montrer plus conciliant quant à la reconnaissance du facteur historique dans la construction du roman. La réponse à cette question, comme l'admet ce narrateur, réside davantage dans la sincérité de l'historiographe plongé dans ses sources que dans la véracité historique. On peut affirmer que

c'est dans ce principe que réside ce que certains critiques qui ont écrit sur *Noticias del Imperio* telles que Nathalie Sagnes ou Elisabeth Corral Peña considèrent comme rigueur historique.

Tout d'abord, comme l'a affirmé Jacques Le Goff, ce que vient confirmer Del Paso, le rejet d'une idéalisation de l'histoire, sacralisée de façon immuable en Histoire avec un H majuscule, se fait évident. L'histoire n'a pas de privilégiés, réaffirme et donc relativise l'historien français : « tout est historique, donc l'Histoire n'existe pas ». Par ailleurs, et sur ce point Del Paso et Meyer s'accordent, « l'histoire des événements » cède son omniprésence aux « histoires » personnelles et intimes, davantage centrées sur l'individualité et sur la subjectivité que sur une interprétation d'ensemble.

Jean Meyer, comme nous pouvons l'observer tout au long de *Yo, el francés*, admet pour sa part que la frontière entre les domaines historique et littéraire est un fantasme planant constamment sur l'historien, influençant également sa façon de relater les faits, conformément au principe de rhétorique de Cicéron qui énonce : « docere, delectare, movere ». Ceci le conduit à son tour à s'interroger sur le narrateur-historien : est-il véritablement l'auteur de son texte ou n'est-il qu'un simple médiateur ? Un questionnement dont la réponse conduit l'instance narrative à se demander quel niveau de fiction assumer, et si l'histoire doit succomber, sur la forme ou sur le fond, à la fascination de la littérature. Ce statut de scribe se voit « choisi » pour concrétiser les acteurs de l'Intervention ; cependant, l'historien met en garde : cela implique une responsabilité, une obligation morale que le narrateur-historien définit comme un phénomène humain. Ainsi le narrateur-historien précise quel est le code de l'historien, revendiquant ainsi une singularité marquante face à l'impossibilité d'appréhender le fait historique et à la tentation de céder à la littérature, véritable chant de sirènes. C'est ainsi qu'il s'en remet à l'étymologie grecque : « Istor » = témoin, celui qui voit », légitimant ce que Jacques Le Goff considère comme le privilège visuel de l'historien, tout à la fois voyant et voyeur.

Si nous appliquons cette définition classique de l'historien à l'instance narrative de *Noticias del Imperio* ainsi qu'à celle de *Yo, el francés*, nous pouvons dire que dans ces deux œuvres, le voyeurisme de l'histoire s'exerce à différents degrés. Comme nous l'avons déjà étudié dans notre première approche du roman de Fernando del Paso, aussi bien l'imagination littéraire appliquée à l'histoire et au personnage historique que les différents modes et les différentes distances assumées par la voix narrative, exercent sans limite et sans interdit ce privilège du voyeur. Cependant dans le travail de non-fiction de Jean Meyer, comme on peut le constater à la lecture de l'ouvrage, ce voyeurisme trouve des limites, qui sont les limites de la

vérification du fait historique, et l'historien adhère à certaines règles préétablies. « Il indique ses trucs » comme l'explique le narrateur-historien. C'est en ce sens que s'établit chez le narrateur-historien une sorte d'impunité de la première personne, dont l'authenticité reste évidente, contrastant avec les pièges auxquels a recours la voix narrative dans le roman. Cette voix ne réclame pas la moindre légitimation à son lecteur, comme le souligne le narrateur qui n'a pas la pudeur d'indiquer si ce qui est raconté « s'est passé ainsi » ou « a eu lieu dans la réalité ». Ainsi, et cela peut également être observé dans l'œuvre de Del Paso, le caractère fictionnel et ludique s'impose à son caractère référentiel ; par conséquent, le savoir historique, malgré la rigueur de ses sources, ne manque pas de se remettre en question, jusqu'à faire perdre au lecteur, par moments, toute confiance et toute certitude dans la version qui lui est livrée. Quant à Jean Meyer, faisant appel à la sincérité narrative d'un historien fidèle à ses références et à ses sources, il met en exergue l'engagement du narrateur-historien, aussi bien envers le récepteur de son œuvre, qu'envers les faits et les personnages de son récit. La compilation minutieuse de la mémoire épistolaire que recèle la correspondance entre ces militaires et leur famille qu'à réalisée Jean Meyer, constitue un autre exemple, car il s'agit bien de documents écrits, des façons différentes dont travaillent le romancier et l'historien. Fernando del Paso, comme nous pouvons l'observer dans son roman, utilise des personnages-types afin de reconstituer un échange épistolaire.

En résumé, dans *Noticias del Imperio*, le narrateur-historiographe préfère donner une grande liberté à son hypothétique lecteur afin que ce dernier puisse exercer une liberté à l'égard de l'information reçue, lui donnant même la possibilité de la visualiser comme un modèle. Quant au narrateur-historiographe de *Yo, el francés*, qui prend la part de responsabilité que lui confère sa fonction, il opte pour transmettre au lecteur un compromis entre la valeur de l'histoire et celle des histoires que lui-même privilégie. Ainsi, Jean Meyer assume le fait que le caractère limité de la vérité historique fait partie de la défaite de l'historien face au romancier. Toutefois, c'est dans cette défaite que réside la beauté de l'histoire, ou mieux, de ce conglomerat de micro-histoires. Une beauté qui, comme celle du diamant brut, réside dans l'éclat de sa pureté : « Tu es historien, mais ce que tu aimes, c'est une histoire comme celle-là, en elle-même, dans son absolue pureté... Je ne veux donner aucune explication finale, cette histoire est parfaite en elle-même. »⁵⁷¹

⁵⁷¹ Jean MEYER, *op. cit.*, p. 20.

Conclusion de la troisième partie

Noticias del Imperio est venu apporter une continuité aux valeurs qui imprègnent tant le roman libéral du XIX^e siècle que le théâtre d'Usigli : la littérature apparaît comme un moyen de transcendance humaniste. Un humanisme qui a cherché d'une façon ou d'une autre à offrir, au moyen de l'imagination, de nouvelles possibilités face au danger de l'écriture univoque et définitive des faits historiques. Par ailleurs, l'œuvre de Del Paso a apporté une continuité à ce qui peut être appelé le phénomène de l'archi-écrivain mexicain, suivant le modèle offert par des personnalités telles qu'Alfonso Reyes, Octavio Paz et Carlos Fuentes. Si l'on se situe sur un plan à la fois chronologique et toponymique, une autre habileté de l'auteur de *Noticias del Imperio* consiste à avoir réussi à parcourir, par le biais de l'inspiration littéraire, de la folie et de la poétique du rêve, tous les lieux réels et imaginaires de l'Histoire, faisant converger en un seul espace tous les temps : passé, présent et futur. Lieux, temps et possibilités se voient réunis en une seule mémoire, érudite, grandiose, monstrueuse : celle de Charlotte de Belgique. Avec ce personnage, comme nous avons tenté de le montrer, Del Paso, suivant là l'exemple de Carlos Fuentes, rend hommage à des œuvres littéraires dont la transcendance humaniste a laissé une trace à leur époque et pour la postérité : *La Célestine*, *Don Quichotte*, *L'éloge de la folie*, *Gargantua* et *Pantagruel*. L'humour et la carnavalesque, ainsi que les manifestations ludiques de la réflexion humaniste, sont allés de pair avec la littérature mexicaine, comme nous avons pu le voir tant dans le roman du XIX^e siècle que dans celui de Del Paso.

Comme l'a formulé Voltaire, l'histoire est-elle une plaisanterie faite aux morts par les vivants ? Telle est l'interrogation que se posent Fernando del Paso et Jean Meyer à quinze ans d'intervalle, dans leurs champs respectifs : la littérature et l'historiographie. L'Intervention Française, source de travail inépuisable, tant historique que littéraire, a conduit l'historien franco-mexicain à reprendre cet événement historique dans le but de sauver la mémoire des militaires français de l'armée d'Intervention, tout en démystifiant toute une série de mythes et de clichés ancrés dans l'imaginaire du Second Empire mexicain. Armé de ses fiches, de sa chère

machine à écrire Lettera 32 et de son ordinateur, alliés de l'homme dans la préservation et la commémoration de la mémoire, le narrateur-historien entame un parcours vertigineux et exhaustif à travers les lieux de mémoire linguistiques, démographiques, économiques, biologiques et culturels de ces officiers. Trouver les bonnes questions pour chercher les bonnes réponses, tel est le principe herméneutique de base du narrateur-historien dans l'érection de ce monument à ces soldats, ce pour quoi il prend pour allié l'officier Gustave Niox. Comme nous l'avons observé tout au long de cette recherche, au Mexique, un travail de quête identitaire s'est vu lié à l'écriture de l'Intervention française. Dans les figures historiques a été recherchée l'explication du passé et des fantasmes guettant le destin du Mexique syncrétique. Une fois Charlotte et Maximilien mexicanisés dans la mémoire culturelle mexicaine, le travail de Jean Meyer consiste à réhabiliter et à racheter la mémoire des officiers français face à l'incompréhension des romanciers et des dramaturges, et à le faire dans le cadre de ce processus d'assimilation culturelle. C'est pourquoi, en contrepartie de ces Français qui ont regardé le Mexique à travers le prisme de l'exotisme et de la barbarie, il présente ces autres Français qui, tout comme lui-même, furent réceptifs à la langue, à la culture et à la sensibilité mexicaines, parvenant à une compréhension et à une assimilation à leur pays d'adoption.

Conclusion générale

L'importance de la littérature mexicaine libérale du XIXe siècle sur le thème de l'Intervention réside dans son effort pour amorcer une réflexion sur l'identité nationale mexicaine ; elle représente de surcroît, un triomphe de l'imagination et de la création littéraires face aux préjugés que manie le discours inscrit dans l'exotisme des écrivains français du corpus du XIXe siècle. Comme nous l'avons observé à travers l'étude d'importants auteurs libéraux tels qu'Ignacio Altamirano, Juan Mateos et Vicente Riva Palacio, les œuvres des écrivains et des artistes libéraux ont également permis de légitimer des idéaux politiques, historiques et sociaux qui ont marqué la nouvelle orientation politique du pays, après son émancipation de la France. Cette littérature, fondée tant sur un esprit humaniste que sur l'héritage intellectuel et idéologique de la pensée française des Lumières, a trouvé dans l'essai, l'article de presse, la caricature et le feuilleton des modes d'expression qui lui ont permis d'atteindre un public relativement vaste.

Benito Vázquez et *Doña Flor*, les romans d'aventures des Français Lucien Biart et Gustave Aimard témoignent, malgré la sympathie de leurs auteurs pour les ambitions indépendantistes mexicaines, des préjugés raciaux et sociaux qui régnaient encore dans la perception littéraire des pays considérés comme lointains, étrangers et exotiques, comme l'illustrent les romans de l'époque dont les intrigues se situent en Amérique du Nord, en Orient et aux Antilles. La lecture de spécialistes de cette littérature, tel Roger Toumson, qui analyse le roman créole dans son ouvrage *Mythologie du métissage*, nous a permis de déceler des similitudes entre l'approche raciale dont font preuve les écrivains français lorsqu'ils manient

des personnages créoles des Antilles et celle qu'adoptent les auteurs français de notre corpus lorsqu'ils stylisent des personnages de créoles mexicains, de métis, d'indiens et de mulâtre, qui représentent les différentes couches et classes sociales du Mexique de l'époque.

À la fin du XIXe siècle, d'autres auteurs, suivant un courant assez prolifique en France, publièrent des récits d'aventures se déroulant au Mexique durant l'Intervention française. Des récits comme *Le Chemin de la Vera-Cruz* (1887) de V. H Martin, *Les Bouchers Bleus* (1895) de Fernand Hue ou le roman tardif *Sang Bleu* (1939) de Robert Goffin visent à assouvir la curiosité de la population française pour ce pays si lointain qui avait éveillé l'intérêt expansionniste de Napoléon III. Ces auteurs, aujourd'hui oubliés de la critique et absents des anthologies littéraires, constituent un objet d'étude pertinent pour de futures recherches sur la littérature française située en Amérique et sur le thème de l'exotisme américaniste. L'une des ambitions de ce travail comparatiste a ainsi été de mettre en perspective cet ensemble de romans français avec ceux des auteurs mexicains libéraux, afin de pouvoir en esquisser une vision littéraire et idéologique globale.

Tant dans les œuvres des auteurs français, telles que *Benito Vázquez*, *Doña Flor* ou *Le Chemin de la Vera-Cruz*, que dans les romans mexicains libéraux précédemment cités, la représentation raciale des personnages s'avère négative, problématique et ambiguë. Dans ces romans, le topos du bon sauvage a cessé de fonctionner ; en effet, les vertus qui étaient imputées à ce stéréotype du sauvage américain étaient jugées perdues du fait du métissage et de l'héritage colonial du féodalisme européen doublé de la corruption du système impérial espagnol. En conséquence, dans les textes français sur l'Intervention, l'exotisme, non content de perpétuer la propagation de clichés linguistiques, anthropologiques, historiques et sociaux, se double d'un discours sur l'impossibilité d'accéder à la civilisation dans laquelle se trouveraient censément les personnages mexicains.

Le courant intellectuel libéral, après sa victoire politique et par les armes, érigea sa littérature en manifeste et entérina le statut du Mexique comme nation civilisée. C'est dans ce but que, comme nous avons pu le dégager des œuvres analysées dans la première partie de ce travail, des courants de la tradition littéraire européenne tels que le romantisme, des stratégies satiriques telles que l'ironie et la carnavalisation furent mises à profit tandis que l'exotisme folkloriste européen se vit mexicanisé afin de déployer un contre-exotisme. Le roman de Juan Mateos apparaît ainsi comme l'exemple précoce d'une forme ludique de narration de l'histoire, qui associe étroitement un registre cultivé à un registre populaire. Le registre cultivé se

caractérisé par une langue soutenue, ainsi que par la connaissance et par la maîtrise de la littérature et de la culture internationales. Le registre populaire se manifeste quant à lui par le recours à la « petite histoire », au poème satirique, à la dérision carnavalesque envers les conservateurs et par la représentation exotique des Français. Le roman de Juan Mateos, injustement traité par la critique mexicaine contemporaine, offre d'autres qualités, telles que, d'une part, le recours à des documents à l'incontestable valeur historique — mémoires, articles de presse et correspondances—, et, de l'autre, la transformation qu'il opère sur les personnages historiques de Maximilien et de Charlotte qui deviennent là des figures iconiques de l'imaginaire culturel mexicain. Le roman d'Altamirano *Clemencia* s'est non seulement illustré dans la littérature mexicaine de l'époque par son style soigné, ciselé et mesuré mais se démarque aussi des romans de la période par sa technique narrative et par la finesse de son discours. Non seulement l'intrigue de ce roman d'Altamirano déploie une intéressante dynamique entre l'apparence et l'essence, mais elle permet de dénoncer de façon précoce, bien que voilée, la discrimination raciale qui prévalait encore dans la société mexicaine de l'époque.

Comme nous l'avons observé à travers l'analyse de ce premier moment de la littérature sur le thème de l'Intervention, tandis que la narration française établit une continuité avec le récit d'aventures marqué par l'exotisme et le livre de voyage, le roman mexicain fait l'expérience de la nécessité de se définir et d'établir ses critères par rapport à ses antécédents et à ses influences. Altamirano, Mateos, tout comme Riva Palacio, intellectuels cosmopolites et héritiers des Lumières françaises, ont cherché à faire de l'émancipation du Mexique face à aux nations européennes et à la France un prétexte à la réécriture de l'histoire mexicaine. On peut toutefois rencontrer par ailleurs dans leurs œuvres un discours moraliste et un fond religieux, reflet d'une société profondément marquée par les pratiques de la tradition catholique. Mais le roman libéral et son historiographie constituèrent une écriture épique, au que donne Carlos Fuentes à cet adjectif, soit marquée par un caractère impératif et un manque d'ambiguïté.

L'immédiateté par rapport aux faits guerriers et l'engagement des écrivains libéraux sur le champ de bataille peuvent expliquer la tendance de ces œuvres libérales à dénier l'importance des forces conservatrices de la nation et de l'héritage de l'Espagne dans le processus de construction d'une identité, d'une patrie et d'une nationalité mexicaines. Le traitement littéraire des autochtones, frange discriminée et rudoyée de la population, victime des préjugés du cercle libéral héritier des Lumières, suit la même dynamique, de sorte que ces œuvres élaborent, comme on peut le constater dans l'analyse du corpus, un mexicanisme faussé. Comme le

souligne Octavio Paz dans *El laberinto de la soledad*⁵⁷², en occultant et en niant les traumatismes de la conquête et en fondant son projet sur un utopisme qui ne tenait pas compte de la réalité du pays, le libéralisme est tombé dans l'incohérence et dans la légitimation fataliste.

Contrairement au roman, le théâtre mexicain à thème interventionniste, choisit dès ses débuts pour protagonistes le couple impérial. Charlotte et Maximilien apparaissent, d'une part comme des figures tragiques dont l'immolation illustre le châtiment que méritent l'orgueil et l'ambition, et d'autre part, comme les personnages d'une parabole sur l'injuste sacrifice d'un couple impérial exemplaire de par sa noblesse et son humanisme. Comme nous l'avons analysé, ce phénomène amorça également l'élaboration d'une série de schèmes symboliques autour de ces personnages historiques controversés, dont la vie en Europe et au Mexique laissait de nombreuses questions sans réponse. Ainsi, le théâtre mexicain voit naître un processus d'appropriation de Charlotte et de Maximilien comme symboles promis à devenir des éléments récurrents de l'iconographie culturelle de la littérature mexicaine. L'exemple le plus représentatif de la réflexion dramaturgique sur l'héritage qu'a légué le couple impérial à sa nouvelle patrie, conjuguée au traitement de leurs figures comme symboles multiréférentiels, est *Corona de Sombra* (1943) de Rodolfo Usigli. L'importance de cette pièce, qui lie intimement sentiment tragique et charité chrétienne, est également imputable à la réponse qu'elle apporte au débat sur l'héritage culturel et l'identité nationale, thématique récurrente de la pensée mexicaine.

Ainsi, à travers les figures de Charlotte et de Benito Juárez, symboliquement représenté par l'historien autochtone Erasmo Ramirez, l'imagination et le lyrisme se confrontent dans *Corona de sombra* à l'histoire, à la mémoire, au mythe et à la légende. Un autre aspect du débat est abordé à travers la conceptualisation de Maximilien que propose Usigli : l'Empereur incarne l'universalité et le syncrétisme que l'Europe apporte aux racines autochtones et à la tradition mexicaine, représentée par l'étatisme et l'austérité de Benito Juárez. En humanisant Charlotte et Maximilien, monarques mexicanisés par la folie de la première, par le messianisme du second et par leur mission humaniste au Mexique, Usigli propose une vision d'un certain métissage culturel à travers le motif du sacrifice, dans lequel la vision du monde préhispanique, comme mythe fondateur et rénovateur, se voit complétée par la vision chrétienne du pardon et de l'expiation. À travers la vie et les actes du couple impérial, Usigli réussit à représenter la parabole du sanglant processus de la conquête, et assimile en outre les souverains à des figures

⁵⁷² Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Mexico, 1950.

mythiques et fondatrices de l'identité nationale telles que Quetzalcóatl, la Malinche et Hernán Cortés. Maximilien et Charlotte, dans la réflexion usiglienne, constituent le contrepoint de la colonisation espagnole, entendue comme un processus meurtrier et traumatique exercé contre une population autochtone brutalisée et humiliée par la destruction et par l'outrage.

L'organisation de l'œuvre en deux tableaux représentant deux moments différents de la vie de l'impératrice, le temps de l'histoire et le temps du mythe, est une autre qualité qui mène l'œuvre d'Usigli à dépasser les limitations spatio-temporelles de la scène théâtrale. L'auteur, également intéressé par la psychanalyse et père d'une théorie poétique du signe, réussit à associer Charlotte et Maximilien, à travers des objets riches de signification, avec une série de figures mythiques, qui seront reprises ensuite par d'autres auteurs du fait de leur richesse symbolique. Ainsi, grâce à une poétique du feu, pour reprendre l'expression du philosophe français Gaston Bachelard, le couple impérial cesse d'être un binôme de simples personnages référentiels, pour acquérir des significations mythiques : Charlotte est symbolisée par le phénix, et par la machine volante, tout en incarnant la folie lucide et critique et le progrès de la civilisation européenne. Maximilien est une figure semblable à Hypérion, à Apollon et à la dualité du dieu aztèque Quetzalcóatl, blond et barbu, et du Christ, figure messianique du catholicisme européen. Ainsi, à partir du drame de Rodolfo Usigli, Charlotte et Maximilien acquièrent un statut mythique et légendaire qui continue d'être une référence littéraire de nos jours. Le théâtre tardif français consacré au thème du Second Empire, représenté notamment par *Charlotte et Maximilien* (1945) de Maurice Rostand, se démarque davantage par l'originalité de sa forme qui oscille entre la tragédie et le vaudeville, que par ses apports historiques, symboliques ou culturels. À la différence du théâtre mexicain, qui a trouvé des explications culturelles et une réflexion sur la littérature et sur l'histoire nationales dans la tragédie du couple impérial, ces pièces de théâtre françaises tardives ont repris des clichés et des topoï récurrents de l'imaginaire exotique européen ainsi que ses procédés ludiques et ses tendances au traitement folklorique de la figure de l'étranger.

La pièce de Carlos Fuentes *El tuerto es Rey* (1970), nourrie des explorations des avant-gardes théâtrales des années soixante et de la littérature gothique, offre une vision historique totalement opposée à celle que proposait naguère l'humanisme radieux d'Usigli et constitue par ailleurs une dénonciation des travers de l'homme et du consumérisme, ainsi que de l'échec du libre arbitre dans la modernité occidentale. Dans cette œuvre, le couple impérial déconstruit et presque totalement dépouillé de toute charge sémantique et de tout référent historique, est au cœur d'une réflexion de l'auteur sur la crise du symbole et sur l'arbitraire du signe linguistique,

ainsi que sur les formes oppressives du pouvoir. La vieille débauchée de sa Charlotte décadente, son irrévérence, son langage grossier, son mépris pour le genre humain et pour son époux visent à dénoncer les clichés et les stéréotypes accolés à l'Impératrice, autant qu'à souligner la passivité et la soumission associées à une condition féminine obsolète. Maximilien, rabaissé au rang de Duc, apparaît comme un être duel, orphelin et matricide, un esclave servile et un maître implacable, de sorte que l'Empereur déchu s'avère être un pantin sans âme, une marionnette de son épouse, une statue de sel pétrifiée dans la mémoire. Les deux protagonistes de la pièce de Fuentes évoquent également la circularité et la permanence du mythe mexicain, ainsi que les couples mythiques d'Adam et Ève, de Pénélope et Ulysse, d'Hernan Cortés et la Malinche. En outre, par le biais des conflits pathologiques qui opposent une Charlotte matriarcale, autoritaire et inquisitrice à un Maximilien servile, dépendant et humilié, l'œuvre de Fuentes fait allusion au conflit récurrent entre les valeurs de la civilisation européenne et la barbarie mexicaine. Ainsi, l'importance de la réflexion proposée par Carlos Fuentes sur le Second Empire réside, d'une part, dans son nouvel examen de cet épisode au travers d'une synthèse du rôle historique, culturel et littéraire du couple impérial, et d'autre part, dans le processus de déconstruction de ces personnages qui fait d'eux, davantage que des figures historiques, des icônes universelles protéiformes.

Noticias del Imperio (1987), de l'écrivain, diplomate et intellectuel Fernando del Paso, marque le troisième moment de synthèse littéraire dans la réflexion sur l'Intervention et sur le Second Empire. Cette œuvre encyclopédique, monumentale et totalisatrice résume de manière remarquable les moments clés de l'Intervention : d'une part la réflexion précoce de l'imagination et de l'intelligence libérale par opposition à l'exotisme du roman français, et d'autre part les apports symboliques, iconiques et culturels du théâtre à thème interventionniste, notamment dans les œuvres de Rodolfo Usigli et de Carlos Fuentes, qui proposent un bilan et une mise en perspective de l'événement et de ses acteurs. Et ce, à l'aune d'une conception renouvelée de la littérature et de l'histoire latino-américaine et universelle, à la veille du changement de siècle. Par ailleurs, comme nous l'avons vu, *Noticias del Imperio* constitue un hommage au syncrétisme culturel mexicain, thème controversé dans le débat intellectuel et littéraire national. Comme nous l'avons analysé, ce roman rend hommage à l'héritage européen incarné par les figures de Charlotte et de Maximilien venus réconcilier le Mexique avec le traumatisme du premier syncrétisme. À la réconciliation du roman avec l'histoire s'ajoute l'hommage qu'il rend à l'imagination littéraire, à ses ressources ludiques, folkloriques et

carnavalesques, ainsi qu'à l'idéal humaniste qui régit et lia l'Europe et l'Amérique à travers les siècles.

Noticias del Imperio est également parvenu, à partir de la convergence du passé avec le présent, à une projection vers le futur, un projet humaniste déjà latent chez Usigli et développé par Fuentes dans des essais comme *Cervantes o la Critica de la lectura* (1976) et des romans de synthèse comme *Terra nostra* (1975). Dans le roman de Fernando del Paso, comme dans les œuvres de ces autres auteurs, la réflexion sur le Second Empire et l'humanisation du couple impérial permet également d'expliquer l'identité, la culture et l'histoire du Mexique à travers la littérature. À partir du motif humaniste de la folie lucide, le roman de Fernando del Paso rend également hommage à la liberté, à la pluralité et à la portée de l'écriture littéraire, ainsi qu'au caractère infini du langage, revendiquant ainsi l'héritage de penseurs européens de la Renaissance tels qu'Érasme, Michel de Montaigne et François Rabelais.

L'étude de l'œuvre historiographique de Jean Meyer *Yo, el francés, crónicas de la Intervención francesa en México* (2002) vient clore notre réflexion sur l'Intervention dans les mémoires mexicaine et française. L'apport d'un intellectuel français établi au Mexique, spécialiste de l'histoire de ce pays et de l'Intervention s'avère édifiant de par sa position conciliatrice envers l'héritage des militaires interventionnistes et de par l'actualisation d'un sujet actuellement oublié par la littérature française. Dans cet exercice comparatif qui nous renvoie à *Noticias del Imperio*, un narrateur-historien et son alter ego mettent en perspective l'écriture de l'histoire et l'écriture littéraire, ainsi que les méthodes et les types d'approches du fait historique. Dans cet exercice de méta-historiographie, l'auteur cherche à harmoniser la littérature et l'histoire depuis le champ de la non-fiction, en accordant la primauté à la démarche historique. Investi d'une mission de logographe des officiers français, Jean Meyer s'engage à défendre ses protagonistes devant le tribunal de l'histoire, mais n'oublie pas pour autant qu'il s'agit d'êtres humains, faillibles et soumis à des difficultés logistiques, à des décisions et à des ordres supérieurs. C'est ainsi que Jean Meyer parvient à mettre en relief l'importance de l'histoire et du rôle de l'historien, lequel, sans s'écarter pour autant des principes scientifiques de sa discipline, s'avère ludique, littéraire et humain.

Si l'on dresse le bilan du travail que nous avons effectué, on peut souligner que l'étude de la littérature ayant pour thème l'Intervention française nous a permis de connaître les formes sous lesquelles les romanciers et dramaturges se sont approprié cet épisode binational tant au moment contemporain des faits qu'à la faveur de la distance temporelle et historique. En ce qui

concerne le Mexique, il est évident que l'Intervention de la France a posé dans la culture mexicaine les jalons d'un imaginaire national, dans lequel ont été projetées des valeurs et des aspirations. L'évolution historique et les conflits de pouvoir se sont reflétés dans la métaphorisation et la symbolisation auxquelles a fait appel une littérature à la recherche de son identité et de sa vocation universelle.

À chacune des périodes littéraires analysées dans cette étude correspond une interprétation de la tragédie de Charlotte et de Maximilien. Le roman libéral mexicain a vu dans le destin du couple impérial le châtement qui retombe sur les tyrans ou les agents d'un système de pouvoir lorsque ces derniers entravent la liberté et l'autodétermination d'un peuple. Le drame du XIXe siècle a montré que la représentation théâtrale du Second Empire est plus individuelle que collective, dans la mesure où elle tourne autour du destin du couple impérial. Dans les premières tragédies impériales, l'anéantissement insolite d'un être d'exception cherche à faire naître des sentiments d'empathie et d'identification avec la figure de Maximilien. Ainsi, dans le drame de Maximilien et de Charlotte, c'est le drame social et humain mexicain qui se recrée et s'explicité. En revanche, dans *El Tuerto es Rey* de Carlos Fuentes, drame de l'ironie cruelle et du désenchantement, la dégradation du tragique se manifeste à travers le scandale causé par le malheur du puissant tombé en disgrâce, sujet morbide banalisé, objet de faits divers et de la presse à sensation. À la fin du XXe siècle et au début du XXIe, comme l'a mis en évidence l'analyse de *Noticias del Imperio* et de *Yo, el francés*, écrire sur l'Intervention devient la recherche d'une mémoire tout à la fois individuelle et collective. Comme le suggérait Fernando del Paso, le tragique prend sa source dans l'ignorance, dans le mensonge et dans l'illusion qui enveloppèrent les faits de guerre et les faits politiques, et dans la manière dont ils ont affecté le pays.

Les horizons littéraires du Second Empire sont aussi variés que les perspectives, les genres, les mythologies et les connaissances liés au thème de l'Intervention française. Comme nous avons pu le constater, l'importante bibliographie constituée par les œuvres et les études sur ce thème, du XIXe siècle à nos jours, loin de limiter les possibilités de la recherche, constituent au contraire une ouverture qui dépasse la portée du corpus que nous avons réuni. Dans le processus d'évolution du roman mexicain, l'influence culturelle et littéraire française nourrit un dialogue qui reste d'actualité. Les relations entre les littératures mexicaine et française autour du thème de l'Intervention française au Mexique offrent un vaste champ de travail, dans lequel s'inscrit cette étude avec sa portée et avec ses limites.

BIBLIOGRAFÍA

I. Corpus primario

AIMARD, Gustave, *Doña Flor*, A. Degorce-Cadot, Paris, 1877.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Clemencia*, Porrúa, México, 1869.

BIART, Lucien, *Benito Vázquez, étude de moeurs mexicaines*, J. Hetzel, Paris, 1869.

DEL PASO, Fernando, *Noticias del Imperio*, Punto de lectura, México, 1987.

FUENTES, Carlos, *El tuerto es Rey*, Alfaguara, México, 2014.

FUENTES, Carlos, *El tuerto es Rey*, Joaquín Mortiz, España, 1970.

FUENTES, Carlos, *Le borgne est Roi*, Gallimard, Paris, 1971.

MATEOS, Juan, *El cerro de las campanas*, Porrúa, México, 1868.

MEYER, Jean, *Yo el francés, crónicas de la intervención francesa*, Tusquets editores, México, 2000.

RIVA PALACIO, Vicente, *Calvario y Tabor*, Porrúa, México, 1868.

ROSTAND, Maurice, *Charlotte et Maximilien*, Nagel, Paris, 1945.

USIGLI, Rodolfo, *Corona de sombra*, Porrúa, México, 1943.

II. Corpus secundario

II.1. Obras literarias sobre la Intervención francesa

II.1.1. Relato

ALTAMIRANO, Ignacio, *Aventuras por mar y tierra durante la intervención francesa*, Vera, Guadalajara, 1959.

GOFFIN, Robert, *Sang bleu*, Gallimard, Paris, 1939.

HUE, Fernand, *Les bouchers bleus, grand roman historique*, Société Française d'Imprimerie, Paris, 1895.

MARTIN, V. H, *Le chemin de la Vera-Cruz, épisode de la guerre du Mexique*, A. Mame et fils, Tours, 1887.

PACHECO, José Emilio, *El principio del placer*, Era, 1972.

PAZ, Ireneo, *Maximiliano*, Encuadernaciones de I. Paz, México, 1899.

SALADO ÁLVAREZ, Victoriano, *Episodios nacionales : la Intervención y el Imperio*, Porrúa, México, 1903.

II.1.2. Drama

CASTELLANOS Rosario, *El eterno femenino*, F.C.E, México, 1975.

LAZO, Agustín, *Segundo Imperio, pieza en cinco actos*, Letras de México, México, 1946.

LIRA, Miguel, *Carlota en México, suceso en 5 actos*, Editorial Fábula, México, 1944.

PERRET, Jacques, *Trois pièces : Maximilien, Monsieur Georges, Carcalla*, Gallimard, Paris, 1964.

WERFEL, Franz, *Juárez y Maximiliano*, Secretaría de Cultura Jalisco, México, 1924.

II.1.3. Poesía

DUPIN, Gustave, *Poésies 1869- 1875, Rimes antibonapartistes pour les inondés*, Gie Colbert, Paris, 1876.

SECHE, Léon, *Dies Irae du Mexique*, Juvenaliens, Paris, 1873.

ZORRILLA, José, *El drama del alma : algo sobre México y Maximiliano : poesía en dos partes, con notas en prosa y comentarios de un loco*, Imprenta de J.N. del Valle, México, 1868.

II.1.4. Memorias y testimonios

DE PAULA DE ARRANGOÍZ, *México desde 1808 hasta 1867*, Imprenta Pérez Dubrull, Madrid, 1871.

HIDALGO y ESNAURRÍZAR, José Manuel, *Un hombre de mundo escribe sus impresiones*, Porrúa, México, 1960.

NIOX, Gustave, *L'expédition du Mexique, 1861-1867 : récit politique & militaire*, J. Dumaine, Paris, 1874.

II.1.5. Antologías de corridos

AVITIA, Antonio, *Corrido Histórico Mexicano (1810- 1910)*, Porrúa, México, 1997.

KURI-ALDANA, Mario, et. al., *Cancionero Popular Mexicano*, Tomo II, Conaculta, México, 1988.

MENDOZA. T, Vicente, *El corrido Mexicano*. F. C. E, México, 1982.

II.2. Obras literarias francesas y norteamericanas relacionadas con la América del siglo XIXe

CHATEAUBRIAND, René, *Voyage en Amérique*, Tous les libraires, Bruxelles, 1826.

CHATEAUBRIAND, René, *Les Natchez*, Tous les libraires, Bruxelles, 1826.

COOPER, Fenimore, *Le dernier des Mohicans*, Librairie illustré, Paris, 1873.

COOPER, Fenimore, *Les Pionniers*, Librairie de Firmin Didot, Paris, 1823.

DE VIGNY, Alfred, *Cinq mars*, Garnier Frères, Paris, 1936.

DUGUÉ, Ferdinand, *Les Épaves*, Paris, Parisse, 1881.

FERRY, Gabriel, *Costal l'indien ou le dragon de la reine, scènes de la guerre d'Indépendance du Mexique*, Hachette, Paris, 1875.

FERRY, Gabriel, *Costal l'indien ou les lions mexicains, grand roman patriotique*, Hachette, Paris, 1881.

HUMBOLDT, Alexander Von, *L'Amérique espagnole en 1800 : vue par un savant allemand*, Temps et continents, Paris, 1965.

II.3. Otras obras de los autores del corpus

AIMARD, Gustave, *La guérilla fantôme*, Impr. de D. Bardin, Saint-Germain, 1878.

ALTAMIRANO, Ignacio, *Aires de México*. UNAM, México, 1972.

ALTAMIRANO, Ignacio, *Antología : poesías y artículos*, UNAM, México, 1981.

ALTAMIRANO, Ignacio, *El zarco, la navidad en las montañas*. Porrúa, México, 1966.

ALTAMIRANO, Ignacio, *Escritos de literatura y arte I*, SEP, México, 1988.

ALTAMIRANO, Ignacio, *La literatura nacional : revistas, ensayos, biografías y prólogos*, Porrúa, México, 1949.

ALTAMIRANO, Ignacio, *Obras históricas II*. SEP, México, 1986

ALTAMIRANO, Ignacio, *Revistas literarias de México*, F. Díaz de León y S. White impresores, México, 1868.

BIART, Lucien, *La terre chaude : scènes de mœurs mexicaines*, G. Charpentier, Paris, 1879.

BIART, Lucien, *Les clientes du docteur Bernagius*, Plon, Paris, 1887.

DEL PASO, Fernando, « Réplica. Contra la historia virtual », *Letras Libres*, n° 118, octubre 2008.

DEL PASO, Fernando, *Palinuro de México*, Diana, 1987.

FUENTES, Carlos, *Aura*, Era, México, 1962.

FUENTES, Carlos, *Terra Nostra*, Seix Barral, Barcelona, 1975.

FUENTES, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1994.

FUENTES, Carlos, *Cuentos sobrenaturales*, Alfaguara, 2012.

MATEOS, Juan, *El sol de mayo*, Porrúa, México, 1884.

MEYER, Jean, *Les Européens et les autres*, Armand Colin, Paris, 1975.

RIVA PALACIO, Vicente, *Los ceros : galería de contemporáneos*, Porrúa, México, 1882.

USIGLI, Rodolfo, *El gesticulador*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1938.

USIGLI, Rodolfo, *Teatro Completo*, F. C. E, México, 1979.

II. 4. Otras obras literarias

BORGES, Jorge Luis, « La biblioteca de Babel », en *Ficciones*, Emecé, Argentina, 1941.

GAMBOA, Federico, *Novelas*, F. C. E, México, 1892.

III. Bibliografía crítica : estudios literarios

III.1. Bibliografía crítica sobre los autores del corpus

III.1.1. Libros

CORRAL PEÑA, Elizabeth, *Noticias del Imperio y los nuevos caminos de la novela histórica*, Biblioteca Universidad Veracruzana, Jalapa, 1997.

MEYRAN, Daniel, *El discurso teatral de Rodolfo Usigli : del signo al discurso*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1993.

OLIVIER, Florence, *Carlos Fuentes ou l'imagination de l'autre*, Aden, Croissy-Beaubourg, 2009.

SAÉNZ, Inés, *Hacia la novela total : Fernando del Paso*, Pliegos, Madrid, 1994.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, *Apología de Rodolfo Usigli*, Editorial de la Universidad de Guadalajara, 2005.

TOLEDO, Alejandro, et. al., *El imperio de las voces, Fernando del Paso ante la crítica*. ERA. México, 1997.

WARNER, Ralph, *Bibliografía de Ignacio Manuel Altamirano*, Imprenta Universitaria, México, 1955.

III.1.2. Artículos

ABUD, Eduardo, « Práctica narrativa de Ignacio Manuel Altamirano (a propósito de *Clemencia*) » en *Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, vol.1 (1), 2003.

COMPTON, Tymotheny, « Historia e historiadores en el teatro mexicano » en *Revista de la universidad de México*, n° 5, 2004.

CONWAY, Christopher, « El aparecido azteca: Ignacio Manuel Altamirano en el necronacionalismo mexicano » en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 31 (62), 2005.

CONWAY, Christopher, « Tecnologías de la mirada : Ignacio Manuel Altamirano, la novela nacional y el realismo literario » en *Decimonónica*, n° 1, 2013.

LIN WERNER, Jennifer, « Modernización y género en *Clemencia*, de Ignacio Altamirano » en *Revista electrónica Hipertexto*, vol. 3, 2006.

SANDOVAL, Adriana, « Fernando Valle : Un suicida romántico, en *Clemencia* de Altamirano » en *Revista de Literatura mexicana*, vol.18 (2), 2007.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, « Antonio Buero Vallejo y Rodolfo Usigli : historiografía y dramaturgia », *Orbis Tertius*, n° 17, 2011.

III.1.3. Tesis

HANAÏ, Marie-José, *Du roman historique au roman prophétique : la production mexicaine de "Terra Nostra" (1975) à "La Campaña" (1990)*, Thèse de doctorat : Études latino- américaines. Paris : 1995, 2 vol.

PLÂA, Monique, *Aspects de l'écriture de Fernando del Paso*, Thèse de doctorat : Études latino- américaines. Paris : 1997, 2 vol.

III.2. Estudios sobre la literatura de la Intervención francesa

AINSA, Fernando, et. al., «La intervención literaria y la reconstrucción histórica» en *Histoire et imaginaire dans le roman hispano-américain contemporain*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1993.

IGLER, Susanne, et. al., *Más nuevas del imperio*, Vervuet-Iberoamericana, Madrid, 2001.

IGLER, Susanne, *De la intrusa infame a la Loca del Castillo*, Ed. Peter Lang, Frankfurt, 2005.

MEYRAN Daniel, *Maximilien et le Mexique*, Presses de l'université de Perpignan, 1992.

III.3. Estudios de historia literaria

AZUELA, Mariano, *Cien años de novela mexicana*, Ediciones Botas, México, 1947.

CARRILLA Emilio, *El romanticismo en la América hispánica*, Gredos, Madrid, 1975.

GAMBOA, Federico, *La novela mexicana*, UNAM, México, 1914.

JIMENEZ RUEDA, Julio, *Letras mexicanas en el siglo XIXe*, F. C. E, México, 1989.

MENTON, Seymour, *Narrativa mexicana*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1991.

MONTERDE, Francisco, *Teatro mexicano del siglo XXe*, Tomos : 1-5, F. C. E, México, 1956.

DESNOIRESTERRES, Gustave, *La comédie satirique au XVIIIe siècle : histoire de la société française par l'allusion, la personnalité et la satire au théâtre : Louis XV - Louis XVI - la révolution*, E. Perrin, Paris, 1885.

III.4. Estudios sobre la novela histórica

BARRIENTOS, Juan José, *Ficción/historia, la nueva novela histórica hispanoamericana*. U. N. A. M, México, 2001.

COVO-MAURICE, Jacqueline, *La construction du personnage historique*, Presses universitaires de Lille, 1991.

GÁLVEZ, Marina, «Los modelos de la novela histórica : de la “verdad” de la historia a la historia como ficción» en *América*, n° 34, 2004, p. 167-175.

HANAI, Marie-José, *Du roman historique au roman prophétique*, Lille, ANRT, 1996.

LUKACS, Georges, *Le roman historique*, Payot et Rivages, Paris, 1937.

MENTON, Seymour, *La nueva novela histórica de la América latina : 1979-1992*, Colección popular, México, 1993.

PERKOWSKA, Magdalena, *Historias híbridas : la nueva novela histórica latinoamericana 1985-2000, ante las teorías posmodernas de la historia*, Editorial Vervuet, Madrid, 2008.

III.5. Obras de consulta y otros ensayos críticos.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Comment analyser une pièce de théâtre*, Trad. de Christophe Herzog, Classiques Garnier, Paris, 2017.

RACHET, Guy, *La tragédie grecque*, Payot, Paris, 1973.

MCVEIGH, Stephen, *The american western*, Edinburgh university press, Edinburgh, 2007.

MEYER, Michel, *Le comique et le tragique*, Quadrige, Paris, 2003.

NAVAS Ricardo, *La poesía de José Zorrilla*. Gredos, México, 1995.

ZARAGOZA, Georges, *Héroïsme et marginalité. Le crépuscule du héros*, Éd. du temps, Nantes, 2002.

IV. Historia e historiografía

IV.1. Estudios sobre la Intervención francesa

IV.1.1. Libros

BATAILLON, Claude, et. al., *La Intervención francesa y el Imperio de Maximiliano cien años después 1862- 1962 estudiado cien años después por historiadores mexicanos y franceses*, El Colegio de Puebla, Puebla, 2012.

CASTELOT, André, *Maximilien et Charlotte du Mexique, la tragédie de l'ambition*, Librairie Académique Perrin, Paris, 1977.

GAULOT, Paul, *L'expédition du Mexique*, Société d'éditions littéraires et artistiques, Paris, 1906.

GOUTTMAN, Alain, *La Guerre du Mexique (1862- 1867), le mirage américain de Napoléon III*, Perrin, Paris, 2008.

LECAILLON, Jean François, *Napoléon III et le Mexique, les illusions d'un grand dessein*, L'Harmattan, Paris, 1994.

QUIRARTE, Martín, *Historiografía sobre el imperio de Maximiliano*, UNAM, México, 1970.

GALEANA, Patricia, et. al., *El Imperio napoleónico*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2012.

TARRAGÓ, Ernesto, et. al., *La Intervención francesa, estimación del hecho histórico*. Sociedad Mexicana de geografía y estadística, México, 1963.

IV.1.2. Artículos

BEEZLEY, William, « Cómo fue que el negrito salvó a México de los franceses : Las fuentes populares de la identidad nacional », en *Historia Mexicana*, n°2, 2007.

MEYER, Jean, « ¿Qué hacer con el pasado? » en *Nexos*, Vol. 31 (56), 2009.

IV. 2. Estudios sobre el contexto histórico, social, político y cultural mexicano del siglo XIXe

DUGAST, Guy-Alain, *La tentation mexicaine en France au 19ème Siècle (1821-1862)*, L'Harmattan, Paris, 2008.

MONSIVAIS, Carlos, *Las herencias ocultas de la Reforma liberal del siglo XIXe*, Random House Mondadori, México, 2000.

PARCERO, Luz, *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIXe*, INAH, México, 2008.

PARCERO, Luz, *Introducción bibliográfica a la historiografía política de México, siglos XIXe y XXe*, UNAM, México, 1982.

SIERRA, Justo, *Juárez, su obra y su tiempo*, Porrúa, México, 1905.

SUÁREZ Laura et. al., *Impressions du Mexique et de France : imprimés et transferts culturels au XIXe siècle / Impresiones de México y de Francia : Edición y transferencias culturales en el siglo XIXe*, Maison des Sciences de l'Homme / Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, Paris / México, 2009.

V. Bibliografía general

V.1. Ensayos sobre la imagen del otro y el exotismo

CHEVALIER, Michel, *Le Mexique ancien et moderne*, Hachette, Paris, 1863.

CHINARD, Gilbert, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Hachette, Paris, 1913.

CHINARD, Gilbert, *L'exotisme Américain dans l'œuvre de Chateaubriand*. Hachette, Paris, 1918.

CHINARD, Gilbert, *Scènes de la vie française*. Ginn, Pensilvania, 1950.

DE CERTEAU, Michel, *L'étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Seuil, 1969.

MOURA, Jean Marc, *Exotisme et lettres francophones*, Presses Universitaires, Paris, 2003.

MOURA, Jean Marc, *Les littératures européennes et les mythologies lointaines*, Champion, Paris, 1998.

MOURA, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Presse universitaire, Paris, 2001.

PAGEAUX, Daniel-Henry, « Recherche sur l'imagologie, de l'histoire culturelle à la poétique » en *Revista de filología francesa*, n° 8, 1995, p. 135.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Gallimard, Paris, 2006.

SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Fata, Paris, 1995.

ZAVALA, Silvio, *América en el espíritu francés del siglo XVIII*, El Colegio Nacional. Texas, 1983.

V.2. Ensayos sobre la identidad mexicana

CASO, Antonio, *El problema de México y la ideología nacional*, Ed. Cultura, México, 1924.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, México, 1950.

RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Imprenta mundial, México, 1934.

VASCONCELOS, José, *La otra raza cósmica*, Almadía, Oaxaca, 2010.

VASCONCELOS, José, *La Raza cósmica*, Asociación nacional de librerías, México, 1925.

V.3 Teoría literaria e histórica, filosofía y ciencias sociales

BATAILLE, Georges, *Les larmes d'Éros*, J.-J. Pauvert Éditeur, Paris, 1961.

- BACHELARD, Gaston, *Fragments d'une poétique du feu*, Puf, Paris, 1988.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942.
- BACHELARD, Gaston, *La flamme d'une chandelle*, Presses universitaires de France, Paris, 1964.
- BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, J. Corti, Paris, 1948.
- BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1958.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Gallimard, Paris, 1982.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris, 2007.
- BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Seuil, Paris, 2001.
- BRAUDEL, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, Flammarion, Paris, 1977.
- CASO, Alfonso, *El pueblo del sol*, F. C. E, México, 1986.
- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, F.C.E, México, 1998.
- ERASME, *Éloge de la folie*, Flammarion, Paris, 1964.
- FREUD, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la "Gradiva" de W. Jensen*, Gallimard, Paris, 1991.
- FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Payot & Rivages, Paris, 2010.
- FREUD, Sigmund, *Sur le rêve*, Gallimard, Paris, 2007.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 2002.
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Presses universitaires de France, Paris, 1968.
- LE GOFF, Jacques, *Histoire et imaginaire*, paris, Payot, 1986.
- LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Gallimard, Paris, 1988.
- LEGRAND, Marie-Dominique, *Lire l'humanisme*, Dunod, Paris, 1993.

- LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Plon, Paris, 1993.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Hachette, Paris, 1987.
- NORA, Pierre, *Présent, Nation, Mémoire*, Gallimard, Paris, 2011.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva : estudio de la teoría narrativa*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1998.
- RICOEUR, Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit 1 : l'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris, 1983.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit 3 : le temps raconté*, Seuil, Paris, 1983.
- TODOROV Tzvetan, *L'esprit des lumières*, Robert Laffont, Paris, 2006.
- TODOROV Tzvetan, *La peur des barbares*, Robert Laffont, Paris, 2008.
- TOUMSON Roger, *Mythologie du métissage*, Presses universitaires de France, Paris, 1998.
- YANKELEVITCH Vladimir, *L'ironie*, Flammarion, Paris, 1964.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 1971.
- ZEA, Leopoldo, *dialéctica de la conciencia americana*, Alianza editorial, mexicana, México, 1976.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	7
SOMMAIRE	9
Introducción general.....	15
Primera parte : Discursos cruzados sobre Francia y México en el Siglo XIXe : el conflicto.	27
Introducción a la primera parte	28
Capítulo 1 Géneros de la literatura de masas en el siglo XIXe.....	32
1.1.1. Contexto social, cultural y literario del corpus del siglo XIXe.....	32
1.1.2. La novela-folletín como vehículo de masificación literaria.....	37
Capítulo 2 Los prejuicios exotistas y el conflicto identitario en la caracterización del personaje mexicano	44
1.2.2 <i>Benito Vázquez</i> : El mestizaje como tópico de lo marginal en la literatura francesa exotista	44
1.2.3. <i>Clemencia</i> de Manuel Altamirano. El espíritu de las luces en el romanticismo mexicano : entre ironía y apariencias	51
Capítulo 3 Exotismos	58
1.3.1. Legitimación de la civilización europea sobre la barbarie mexicana en la representación exotista de costumbres	58
1.3.2 El contra-exotismo o la legitimación de un México civilizado.....	65
1.3.3. Los recursos de la ironía, el humor y la carnavalización	70
Capítulo 4 Objetivos y alcances de la novela liberal mexicana del siglo XIXe.....	81
1.4.1. Redefinición y reescritura liberal de la novela histórica	81
1.4.2. La escenificación liberal del personaje histórico	88
1.4.3. Discursos cruzados sobre la utopía liberal	94

Conclusión de la primera parte.....	105
Segunda Parte : La Intervención francesa en el drama histórico a mediados del siglo XXe.	110
Introducción a la segunda parte.....	111
Capítulo 1 <i>Corona de Sombra</i> de Rodolfo Usigli : El drama de la Intervención como pretexto para una reflexión social, histórica e identitaria.....	120
Capítulo 2 El drama histórico, signos y discursos.	137
2.2.1. <i>Corona de Sombra</i> y <i>Charlotte et Maximilien</i> : dos interpretaciones catárticas del drama histórico del Segundo Imperio	137
2.2.2. Rodolfo Usigli y la poética del signo dramático	144
Capítulo 3 La mexicanización de Carlota y Maximiliano : de su imagen de usurpadores al estatus de mitos culturales.....	150
2.3.1. Maximiliano como representación mítica y catártica del amor y la muerte	151
2.3.2. Carlota, una apología a la segunda madre de la nación mexicana.	162
2.3.3. El drama histórico posterior a <i>Corona de Sombra</i> : Nuevas figuraciones de Carlota y Maximiliano	169
Capítulo 4 La deconstrucción y desmitificación del Segundo Imperio en la obra de Carlos Fuentes	174
Epílogo : la continuidad del drama	197
Conclusión de la segunda parte	199
Tercera parte : Nuevas versiones de la historia de la Intervención a un siglo de distancia ..	204
Introducción a la tercera parte	205
Capítulo 1 <i>Noticias del Imperio</i> y la renovación de la novela histórica	211
3.1.1. La escritura de <i>Noticias del Imperio</i> : más allá de la Nueva Novela Histórica....	211
3.1.2. Carlota, la locura y el sueño como manifestaciones de la imaginación emancipada.	225
3.1.3. El personaje de Carlota y el triunfo humanista y poético de la imaginación literaria sobre el lenguaje y la historia.	234
Capítulo 2 La búsqueda de la memoria histórica	241

Capítulo 3 historia y ficción	251
Conclusión de la tercera parte	260
Conclusión General	264
Résumé en français.....	279
Introduction générale.....	283
Première partie : Discours croisés sur la France et le Mexique au XIXe siècle : le conflit ..	290
Introduction de la première partie	291
Chapitre 1 Genres de la littérature de masse au XIXe siècle.	294
1.1.1. Contexte socio-culturel et littéraire du corpus du XIXe siècle	294
1.1.2. Le roman-feuilleton comme vecteur de la massification littéraire.....	295
Chapitre 2 Les préjugés exotistes et le conflit identitaire dans la caractérisation du personnage mexicain	298
1.2.1. <i>Benito Vázquez</i> : Le métissage impossible dans la littérature exotiste française .	298
1.2.2. <i>Clemencia</i> de Manuel Altamirano. L'esprit des Lumières dans le romantisme mexicain : entre ironie et apparences	300
Chapitre 3 Exotismes	302
1.3.1. Légitimation de la civilisation européenne face à la barbarie mexicaine : représentation exotiste des mœurs et des coutumes.	302
1.3.2 Le contre-exotisme	304
1.3.3 Les ressources de l'ironie, de l'humour et de la carnavalisation.....	305
Chapitre 4 Visées et portée du roman libéral mexicain du XIXe siècle.....	308
1.4.1. Le roman historique redéfini et réécrit par les libéraux	308
1.4.2. La mise en scène libérale du personnage historique	310
1.4.3. Discours croisés autour de l'utopie libérale	311
Conclusion de la première partie.....	314
Deuxième partie : L'Intervention française dans le drame historique du milieu du XXe siècle.....	317

Introduction de la deuxième partie	318
Chapitre 1 <i>Corona de Sombra</i> de Rodolfo Usigli : Le drame de l'Intervention comme prétexte à une réflexion sociale, historique et identitaire	321
Chapitre 2 Le drame historique, signes et discours	327
2.2.1 <i>Corona de Sombra</i> et <i>Charlotte et Maximilien</i> : deux interprétations cathartiques du Second Empire.	327
2.2.2. Rodolfo Usigli et la poétique du signe dramatique.	329
Chapitre 3 La mexicanisation de Charlotte et de Maximilien : de leur image d'usurpateurs à leur statut de mythes culturels	331
3.3.1. Maximilien ou la représentation mythique et cathartique de l'amour et de la mort.	332
3.3.2. Charlotte, l'apologie d'une seconde mère du Mexique.....	335
3.3.3. Le drame historique après <i>Corona de Sombra</i> : de nouvelles figurations pour Charlotte et Maximilien.	337
Chapitre 4 La déconstruction et la démythification du Second Empire dans l'œuvre de Carlos Fuentes.	339
Épilogue : la continuité du théâtre interventionniste.....	345
Conclusion de la deuxième partie	347
Troisième Partie : Nouvelles versions de l'Intervention un siècle plus tard	350
Introduction de la troisième partie	351
Chapitre 1 <i>Noticias del Imperio</i> et le renouvellement du roman historique	354
3.1.1. <i>Noticias del Imperio</i> : au-delà du Nouveau Roman Historique	354
3.1.2. Charlotte, la folie et le rêve comme manifestations de l'imagination émancipée	360
3.1.3. Le personnage de Charlotte et le triomphe humaniste et poétique de l'imagination littéraire sur le langage et sur l'Histoire	363
Chapitre 2 La recherche de la mémoire historique.....	366
3.2.1. <i>Yo, el francés</i> et l'ego-histoire : la recherche de l'identité personnelle à travers la mémoire historique.....	366

Chapitre 3 Histoire et fiction	370
3.3.1. <i>Noticias del Imperio</i> et <i>Yo el francés</i> ou la réconciliation de la littérature et de l'histoire	370
Conclusion de la troisième partie	373
Conclusion générale	375
BIBLIOGRAFÍA.....	384
TABLE DES MATIÈRES	397

Versions en conflit, versions d'un conflit : L'Intervention française au Mexique (1862-1867) entre histoire et fiction

Cette thèse est l'étude d'une sélection d'œuvres littéraires mexicaines et françaises concernant les évènements historiques de l'Intervention française au Mexique (1862-1867) et du Second Empire Mexicain (1864-1867). Ces œuvres s'étalent entre le XIXe et le XXIe siècle et ont été sélectionnés pour leurs réflexions poétiques et politiques exemplaires et d'autre part parce qu'elles ont contribuées à la construction d'une iconographie culturelle et identitaire mexicaine. Les genres romanesque et théâtral ont été sélectionnés pour pouvoir établir une étude comparative diachronique. Le choix des œuvres et des auteurs a été établi en fonction du traitement de l'Intervention française et de leur importance. Les œuvres analysées correspondent au sous-genre du roman-feuilleton du XIXe siècle avec, pour la littérature française, *Benito Vázquez* (1869) de Lucien Biart et *Doña Flor* (1877) de Gustave Aimard et, pour la littérature mexicaine, *Clemencia* (1869) de Manuel Altamirano et *El Cerro de las Campanas* (1868) de Juan Mateos. Les pièces de théâtre *Corona de Sombra* (1943) de Rodolfo Usigli et *Charlotte et Maximilien* (1945) de Maurice Rostand sont traitées de manière comparative et la pièce *El Tuerto es Rey* (1970) de Carlos Fuentes est analysée de manière complémentaire. Quant aux manifestations littéraires historiques plus contemporaines, nous incluons *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso et *Yo, el francés* de Jean Meyer (2002). Cet ensemble propose une analyse comparative, linguistique, sémiotique et littéraire des œuvres citées. Il invite à une réflexion approfondie sur l'interprétation que la littérature ou l'égo-histoire ont proposé de ce conflit, un conflit armé et politique dont la mémoire a traversé l'histoire et les productions littéraires mexicaines et françaises.

Mots clefs :

Intervention Française, Second Empire Mexicain, exotisme, roman-feuilleton, théâtre historique, roman historique, identité mexicaine, mexicanité, poétique, sémiotique ; sens du tragique, mémoire collective, historiographie, psychanalyse.

Conflicting versions, versions of a conflict : French Intervention in Mexico (1862-1867) between history and fiction

In this doctoral dissertation, we are studying a selection of both Mexican and French literary works related to the historic events of the Second French Intervention in Mexico (1862-1867) and of the Second Mexican Empire (1864-1867). This body of works has been published between the XIXth and the XXIth century and has been selected, both because their poetic and political thoughts are emblematic of this period and because they have contributed to the construction of a Mexican cultural and identity iconography. We have decided to select the fiction and theatrical genres, to carry out a comparative and diachronic analysis. The decision of which literary works and authors to include has been made based on how both the French Intervention and the way it has been depicted in literature, have been dealt with in particular in each literary work and each author we considered to studied. The studied novels belong to the sub-genre of serialized fiction in the XIXth century with, on the French side, *Benito Vázquez* (1869) by Lucien Biart and *Doña Flor* (1877) by Gustave Aimard and, on the Mexican side, *Clemencia* (1869) by Manuel Altamirano and *El Cerro de las Campanas* (1868) by Juan Mateos. As far as theatre plays are concerned, we have carried out a comparative study of both *Corona de Sombra* (1943) by Rodolfo Usigli and *Charlotte et Maximilien* (1945) by Maurice Rostand. We have completed our analysis with a complementary study of *El Tuerto es Rey* (1970) by Carlos Fuentes. Regarding more contemporaneous historic and literary creations, we chose to include *Noticias del Imperio* (1987) by Fernando del Paso and *Yo, el francés* by Jean Meyer (2002). This corpus allows to carry out a comparative, linguistic, semiotic and literary analysis of afore-mentioned works. Such analysis calls for a thorough reflection on the interpretation of conflict, an armed and political conflict which influenced both History and Mexican and French literary productions.

Key words: French Intervention, Second Mexican Empire, exotism, serialized fiction, historic drama, historic novel, Mexican identity, Mexicanity, poetic, semiotic ; Tragedy, collective memory, historiography, Psychoanalysis.

ED 120 - Littérature française et comparée. 4, rue des irlandais 75005 PARIS.