



Parvatí (fragmento) | Estibaliz Valdivia

Parodias postmodernistas, fantásticas y carnalescas: la figura de la máscara en *Noticias del Imperio*

Edwin Rodríguez Muñoz
San Diego State University, San Diego, Estados Unidos

Recepción: febrero 20 de 2023

Aprobación: septiembre 30 de 2023

Resumen

En *Noticias del Imperio* de Fernando Del Paso es evidente su contenido paródico, debido a la recreación de figuras y momentos clave de la historia de México. Algunos de estos personajes se esconden detrás de una máscara que, analizada desde la parodia posmodernista (Hutcheon, 1991), lo fantástico (Todorov, 2021) y el carnaval (Bajtín, 1979), codifican un mensaje hacia el lector por medio de la simbología. Este artículo profundiza en el análisis de estas máscaras, vinculándolas con elementos de ironía y polifonía, con el objetivo de evidenciar la manera en que Del Paso busca deconstruir parte de la historia, abriendo la puerta a una reevaluación por parte del lector.

Palabras clave

Carnavalesco, parodia postmodernista, semiología, intertextualidad, rasgo unario, la Historia, la historia, dialogismo, la alteridad, deconstrucción, ironía, parodia, hegemonía y literatura de lo fantástico.



Sisters of Sin | Estibaliz Valdivia

Postmodernist parodies, fantastics and carniva- lesques: the figure of the mask in Noticias del Imperio

Abstrac

In *Noticias del Imperio*, by Fernando Del Paso, its parodic content is evident, due to the recreation of key figures and moments in the history of Mexico. Some of these characters hide behind a mask that, analyzed from postmodernist parody (Hutcheon, 1991), the fantastic (Todorov, 2021) and the carnival (Bajtín, 1979), encodes a message to the reader through symbology. This article delves into the analysis of these masks, linking them with elements of irony and polyphony, with the aim of evidencing the way in which Del Paso seeks to deconstruct part of history, opening the door to a reevaluation by the reader.

Key words

Carnavalesque, postmodernist parody, semiology, intertextuality, unary trait, History, history, dialogism, otherness, deconstruction, irony, parody, hegemony and Literature of the fantastic.

En la novela *Noticias del imperio*, de Fernando Del Paso, la máscara es un elemento recurrente con un alto contenido simbólico. Según el *Diccionario de Símbolos* de Eduardo Cirlot (1992), este objeto representa una transformación, “se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya «otra cosa», pero aún sigue siendo lo que era” (p. 299). Esta simbología de la máscara se representa en forma de artefactos físicos y abstractos que Fernando Del Paso menciona y manipula a lo largo de los capítulos de su novela. Por otro lado, la máscara representa el rostro del carnaval y, “simbólicamente, ella se vincula a la noción de metamorfosis” (Folch, 2000: 95).

Esta definición se relaciona con:

1. La parodia postmodernista propuesta por Linda Hutcheon, ya que Del Paso parodia representaciones del pasado con el fin de transformar la visión del lector.
2. La deconstrucción¹ derridiana, pues mediante el juego polifónico el autor busca contradicciones que desplacen la representación actual de estos personajes.
3. La ironía que es característica de lo carnavalesco de Bajtín, con el fin de poner en tela de juicio la tradicional imposición de la historia propuesta por las élites a partir de la monoglosia².

En este artículo, se examinan varias de estas representaciones de máscaras plasmadas en la novela, vinculando su interpretación semiológica dentro del contexto carnavalesco con los personajes que enmascaran sus rostros. Con esto se exponen las intenciones que tiene el autor al parodiar a estos personajes desde la recreación de escenarios ficticios, qué es lo que realmente esconden detrás de sus máscaras y por qué esto tiene relevancia en el desarrollo de una nueva perspectiva de la historia por parte del lector como consecuencia del proceso de metamorfosis experimentado en este juego académico, ya que, según

¹ Exige lecturas subversivas y no dogmáticas de los textos (de todo tipo), es un acto de descentralización, una disolución radical de todos los reclamos de “verdad” absoluta, homogénea y hegemónica (Krieger, 2004).

² La monoglosia se refiere a las afirmaciones realizadas por los escritores o hablantes que no sugieren relación con otros puntos de vista. En estas, el autor presenta su voz de manera independiente, autorizada y categórica. (Lyons y Bonilla, 2017: 55).



Todorov (2021), "se trata de adoptar una nueva postura frente a estos personajes al vagar entre la ficción y lo real"(p. 56).

En primer lugar, el carnaval es la oportunidad perfecta para que las personas sean ellas mismas y otras a la vez por medio de máscaras que esconden a un ser inferior, donde hasta un mendigo puede jugar a ser rey. Dicho en otras palabras, el carnaval es básicamente un espacio enfocado a la alteridad³, donde:

La máscara tiene inicialmente el sentido de supresión temporal del "yo" habitual, para reemplazarlo por "otro", dotado de atributos superiores o deseables en algún sentido. La ocultación tras la máscara tiende a la transfiguración, facilita el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser (Folch, 2000: 95).

De acuerdo con esto, los personajes de esta novela que se esconden tras una máscara lo hacen para presumir superioridad al mostrar otra faceta, como el coronel Du Pin, que se oculta tras su mosquitero para generar temor a sus enemigos, ya que la máscara "ha sido desde los tiempos primitivos un objeto sagrado de temor; miedo, confusión, ambivalencia" (Magaly, 2004: 318). Así se puede apreciar en el capítulo "Con el Corazón Atravesado por una Flecha" cuando el coronel tortura a su prisionero con el fin de sacarle información: "hundió la cara en el mosquitero, «ya veremos al rato qué le vamos a encajar en los testículos...»" (Del Paso, 1987: 216).

En este personaje se ve que Del Paso hace alusión a un juego de polifonía que tiene como eje el uso de una máscara que genera confusión al lector; en algunas ocasiones el coronel descubre su cara para encender un puro o para ver los objetos que hay en el sombrero del prisionero, pero insiste en ocultarse y continuar con su tortura e intimidación. Además, acude a cualquier elemento que lo ponga por encima de su prisionero, como el hecho de decir que su sombrero y su bigote son más grandes, o incluso el mismo nombramiento de coronel que podría también considerarse como una muestra de máscara, debido a que es una posición de superioridad que separa jerárquicamente a unos soldados de otros por el simple hecho de portar un

³ La palabra alteridad remite a diferencia, a lo otro, a lo distinto, aquello con lo que no me identifico porque es un más allá con el que no encuentro la suficiente correspondencia. (Gallo, 2017, p. 141).

uniforme, o mejor dicho, un disfraz. Para Lacan, “la definición del rasgo unario⁴ no es que él es lo que los otros no son. Él no es nada fuera de esa alteridad en la que reside el resorte de la repetición” (Moustapha, 1979: 272), es decir que detrás de ese disfraz de vencedor que logró dominar el norte de México durante la invasión francesa, hay otra faceta que debe ser revelada y que Del Paso se encarga de hacerlo al presentar una dicotomía en este personaje, ya que si bien podría ser considerado como un héroe por su compromiso y eficiencia con la empresa francesa (como lo fue para el emperador Napoleón III), a su vez, desde la vista del vencido, era un salvaje que intimidaba a sus prisioneros por medio de torturas y muchos otros actos inhumanos que hasta el mismo Maximiliano fue testigo de ello:

“Échenle agua en la cara para que reviva», dijo el Coronel Du Pin, se sentó en su equipal y volvió a correr el mosquitero. Juan Carbajal abrió los ojos. «Ahora sí te hice gritar, ¿verdad? Como marica. A ver, a ver... para que parezca más marica, préndanle una estrella plateada en cada nalga»” (Del Paso, 1987: 217).

Este estilo narrativo del autor es más bien apelativo, ya que consigue que el lector comprenda que este personaje no necesariamente fue un héroe que logró sus objetivos digna y justamente, sino que deconstruye esta imagen positiva del coronel por medio de la recreación de eventos ficticios y de la voz que le da a los olvidados, como lo fueron sus víctimas. Sin embargo, estos relatos contados desde una novela ficticia dejan una amplia brecha que separa lo fantástico de lo verosímil, ya que el espectador es quien debe adoptar una posición creyendo o no lo que acontece en este capítulo. Es ahí donde “aceptamos sin cuestionarlo todo lo que éste nos cuenta, por lo que nuestra actitud hermenéutica como lectores queda condicionada al dejar en suspenso voluntariamente las reglas de verificabilidad.” (Roas, 2001: 24). Del Paso menciona en una entrevista con Ángel Quemain que

⁴ “Para Lacan, el rasgo unario es un “trazo particular” que funda lo Uno y es el “soporte” del significante: “La fundación del uno que constituye este trazo, no está tomada en ninguna parte más que en su unicidad: como tal no se puede decir de él otra cosa que es lo que tiene en común todo significante de ser ante todo constituido como trazo, de tener este trazo como soporte” (Lacan, 1961-1962: 18)” (Haddad, 2011: 328).



...La verdad histórica no es que el coronel Dupin haya prendido los exvotos al cuerpo y luego los arrancó, pero sí es verdad que el coronel Dupin torturaba de una manera espantosa a los presos que caían en sus manos..." (Del Paso y Quemain, 2007).

Lo que quiere decir que, a través de la recreación de este personaje oculto tras un mosquitero, "Del Paso consigue comunicar a los lectores la crueldad del coronel Dupin. Y la impresión que ha causado a los lectores deja más huella en la mente que los fríos datos historiográficos" (Cuirong, 2013: 717). Para Linda H. "la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas" (Hutcheon, 2006: 1), por lo que incluso lo que hoy se sabe del coronel Du Pin, o de la historia en general, también tiene unos vacíos que se ocultan tras un delgado hilo que cuelga entre la ficción y la realidad de su momento, debido a que todo texto, como esta novela, cuenta con una intertextualidad⁵ que presupone algo que ya está escrito como cierto; "estamos inevitablemente separados del pasado hoy día —por el tiempo y por la subsiguiente historia de esas representaciones. Hay un contino, pero hay también diferencia irónica, diferencia inducida por esa misma historia" (Hutcheon, 2006: 3).

En algunas festividades religiosas, el carnaval se celebra antes de la cuaresma; es un tiempo dedicado al desorden donde hay burla, degradación y mortificación. Estas festividades se relacionan simbólicamente con el mito de Dionisio, donde se aprecia a un semidiós que siempre está dispuesto a la celebración y que se le considera "el dios del vino, inspirador de la locura ritual y el éxtasis" (Helios, 2013: 55). Sin embargo, no todo es alegría, el carnaval está diseñado para generar caos, debido a que es un espacio donde hay mucha permisión y quienes son partícipes hacen lo que normalmente se les prohíbe; "el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes" (Bajtín, 1965: 12). De la misma manera, "cuando este dios aparece, hay turbulencia, transformación, crea desorden en el orden, produce caos" (Magaly, 2004: 318).

⁵ Bengoechea (1997: 1) define la intertextualidad como la relación de un texto con otros que le preceden. Lo que viene a significar que la interpretación del texto depende del conocimiento que se tenga de otros textos.

Análogicamente, en el capítulo “Del baile de anoche, en las Tullerías”, se aprecia a dos personajes desconocidos el uno del otro, ya que sus identidades están ocultas a través de sus máscaras. Este es un baile de disfraces ofrecido por la corte de Napoleón III que gira en torno a una conversación muy importante que sostienen dos personajes. La parte irónica del capítulo radica en que, sin saber con quién platican, revelan información que debería denominarse clasificada y de mayor interés de la política internacional europea y que solo funcionarios importantes de Francia deberían de tener acceso a ella, no como lo hacen este par que divulgan secretos sin siquiera conocer al destinatario.

De hecho, ni siquiera están seguros del rango que tiene la persona a quien se dirigen (lo cual concuerda con el Carnaval de Bajtín), como cuando el senador le dice al veneciano, “Por el ancho de las mangas, el vestido me parece más el de un dogo⁶ que el de un senador” (Del Paso, 1987: 33). Además, el veneciano le insiste al senador que no lo llame “su majestad”, “Le suplico, pues, que no me llame Su Majestad. Yo también, ¿no le parece una extraordinaria coincidencia?, soy senador” (Del Paso, 1987: 33), pero esta petición resulta inútil, ya que este senador continúa llamándolo “su majestad”. Aquí nuevamente se nota la influencia que tiene el poder de la máscara en la percepción de una persona debido al significante⁷ que se ha concebido socialmente y que conlleva a la separación de unos a otros por motivos de jerarquía. Por otra parte, mediante este ejercicio heteroglósico⁸ y absurdo se evidencia la parodia postmodernista que Linda Hutcheon (2006) define como “una forma problematiza-

⁶ Magistrado supremo de las antiguas repúblicas de Génova y Venecia.

⁷ “El sujeto lacaniano, como ser determinado por el lenguaje (parlêtre), no lo es por la relación signíca, gracias a la cual se lo presentaría como uno, indiviso (o individuo) y autoconsistente, de «realidad imaginaria», o sujeto «mentiroso», sino un sujeto de un significante vacío, un significante no ligado automáticamente a su significado, un «sujeto del inconsciente» o del deseo en la deriva simbólica. Este sujeto es efecto de un significante que, «en cuanto tal, no significa nada» (Lacan, 1993b: 261)” (Behares, 2019: 28).

⁸ La heteroglosia agrupa los enunciados que dan participación a otras voces dentro del texto, lo que permite alternativas dialógicas en un continuo de opciones que abarca distintos grados de imparcialidad y reconocimiento (Martin & White, 2005).



dora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironía, la política) de las representaciones” (p. 2).

La información que compartían ambos “senadores” trataba de las intenciones que tenía Francia con México y de los planes que tenían al mandar a Maximiliano a gobernar este país, es decir, momentos claves y definitivos que marcaron la historia de estos países. De ahí que el dios de la fertilidad aparezca y haga lo suyo, crear desorden en el orden, producir caos en un país que apenas y se recuperaba de sus trágicas batallas civiles y que ya estaba en vísperas de sentir la turbulencia de los planes de fría sagacidad política que tenía Francia:

¿Sabía usted, por ejemplo, que las importaciones de México procedentes de Francia casi quintuplican sus exportaciones a nuestro país? No podemos desperdiciar ese mercado ni el gigantesco potencial minero de México [...] Sonora tiene inmensas cantidades de plata. Y dígame usted: ¿va a dejar Europa, vamos a dejar nosotros que nos arrebaten toda esa riqueza? Ya hace tiempo que los norteamericanos comenzaron la conquista económica de Sonora. Han invertido allí millones de dólares. Y el día menos pensado el gobierno de Juárez firma otro tratado y les entrega todo el territorio sonorense (Del Paso, 1987: 40).

Finalmente, y en un giro sorprendente para ambos, ninguno resultó ser senador. Al revelar sus verdaderas identidades, se descubrió que se trataba del propio organizador de ese “carnaval”, el emperador Napoleón III y el embajador de Austria, el príncipe Metternich. Nótese una vez más la ironía en este capítulo, el mismísimo emperador de Francia había traicionado a su patria al haber revelado información valiosa a un funcionario del mismo país de donde provenía Maximiliano. De allí que Juan Novoa (1990) explique que Del Paso hace énfasis a esta heteroglosia irónica y burlesca con el fin de argumentar que

la historia resulta ser una novela. Y a los que protestarían que los historiadores se basan en documentos de la época, Del Paso responde que la época abundaba en textos escritos por testigos y aun protagonistas de los hechos, pero cada uno desde una perspectiva particular y con metas distintas (p. 433).

De esta manera, tanto el emperador como el embajador escribirían una historia totalmente diferente a partir de esta conversación propuesta por Del Paso y “la ironía convierte esas referencias intertextuales en algo más que mero juego académico o cierto retorno infinito a la textualidad” (Hutcheon, 2006: 3). De este modo,

El dialogismo bajtiniano expresa el permanente feedback que dinamiza y desarrolla las estructuras históricas de la sociedad. De este modo, se trata de observar los textos como entramados polifónicos que superponen unos signos a otros y correlacionan enunciados procedentes de sujetos y universos plurales (Cuesta Abad, 1991: 168).

El lector también participa de este juego académico donde no se sabe quién está detrás de las máscaras. Es una manera, como dice Hutcheon, problematizadora de recrear las representaciones del pasado, de mostrar al espectador que la historia se puede concebir desde diferentes perspectivas y que este acontecimiento ficticio que recrea Del Paso es una estrategia para darle voz a un personaje histórico como lo fue Napoleón III y demandar sus perversas intenciones con México y con Maximiliano. Es un juego polifónico que sin duda deconstruye la historia contada desde Napoleón detrás de su máscara y que pone en cuestión la realidad de sus estrategias:

«Curioso, sí, curioso que Walker y Boulbon comenzaran, los dos, por invadir Sonora, y los dos murieran ejecutados... Pero por Dios, mi querido Senador: no podemos hacer comparaciones. Me permito recordarle que Walker era un aventurero, un pirata. Nosotros enviaremos a un príncipe de sangre real, que contará además con el apoyo material de las potencias europeas y el respaldo del ejército francés» (Del Paso, 1987: 37).

Lo irónico es que Maximiliano, aunque sí contó con el respaldo del ejército francés, finalmente fue abandonado a su suerte y como consecuencia de esto también murió fusilado, lo cual contradice este postulado propuesto desde la voz que Del Paso le da a un Napoleón III escondido tras una máscara. El uso de puntos suspensivos y el adjetivo “curioso”, además del hecho de que Del Paso ya conozca la causa de la muerte de Maximiliano, refuerza su uso de la ironía al parodiar a este personaje. Este enfoque permite al lec-



tor, que se encuentra inmerso en este carnaval dionisiaco y oscila entre lo ficticio de esta conversación y la realidad del fusilamiento de Maximiliano, formular su propio juicio, determinando quién fue este personaje y cuáles fueron sus verdaderas intenciones hacia Maximiliano y México.

La mentira también es considerada como una representación de la máscara, pues detrás de ella se esconde la verdad. Claramente, las mentiras ocultan algo que no se quiere revelar, algo que tal vez provoca un sentimiento de inferioridad a quien la dice y es por ello que acude a esta forma de máscara para sentirse superior, es decir, como se mencionó antes, se trata de suprimir a su “yo” para reemplazarlo por el “otro”:

La máscara siempre es doble. Mucho es lo que ella quiere mostrar, hacer visible, desde un vicio hasta una virtud, desde un demonio hasta un dios, para que todos lo reconozcan. Pero no menos es lo que quiere ocultar, para que nadie se entere. No en vano los antiguos alegorizaron a la diosa de la Mentira con vestiduras adornadas por mil máscaras y lenguas (Folch, 2000: 97).

En *Noticias del Imperio*, Carlota confiesa que es la emperatriz de la mentira; una “maldita mentira disfrazada con una cáscara de sueños” (Del Paso, 1987: 325). Definitivamente Del Paso la ilustra como un personaje hundido en sus propias mentiras que pretende relucir a su otra yo, o su alteridad, es decir, a una emperatriz que ha logrado cumplir sus sueños, pero que en realidad esto no es más que una cáscara con la que disfraza a su verdadera Carlota; un ser deprimido, fracasado, mentalmente trastornado, con un discurso caótico, un lenguaje fluido que alude y elude, esconde y revela como una máscara la irracionalidad de Occidente durante sesenta años clave de la historia. También dice que es una mariposa de la noche, lo que conlleva a retomar el concepto de metamorfosis que se expone en la simbología de la máscara: “La oruga se oculta en la rigidez de la crisálida⁹-que, por eso, es simbólicamente equivalente a la máscara y, tras ella, emerge un nuevo ser, distinto y superior” (Folch, 2000: 96). De igual manera, la emperatriz afirma haber usado una máscara de vidrio para tragarse sus mentiras; “Yo usé una de

⁹ Fase intermedia y larvaria en el desarrollo de los insectos lepidópteros.

esas máscaras el día en que, antes de irme contigo a Viena, caí dos veces de rodillas ante el sepulcro de mi madre" (Del Paso, 1987: 325). Carlota está tan sumergida en su alteridad que prefiere contener el dolor y no mostrar ni un ápice de fragilidad detrás de su sonrisa con el fin de seguir con su papel de emperatriz exitosa. Es claro que la máscara tiene la facultad de ocultar los sentimientos como la tristeza, pero cuando se es retirada es cuando el verdadero "yo" sale a relucir, no obstante, este va a ser un ser vulnerable, un ser inferior, un yo fragmentado, ya que la tristeza es símbolo de fracaso. En otra ocasión, Carlota le dice a Maximiliano: "con esa nieve lávate la cara, lávate tus mentiras, lávate tu soberbia para que tú también, como yo, vuelvas a ser niño y encuentres a la mentira en el corazón de las manzanas." (Del Paso, 1987: 325). Carlota menciona que, al lavarse el rostro Maximiliano recobrará la inocencia infantil, posiblemente refiriéndose a esa etapa de la vida donde la mentira no tiene cabida. Sin embargo, también apunta que la falsedad se hallará en el corazón de las manzanas, como paródicamente sucedió con Adán y Eva al pecar y ser expulsados del paraíso. Esto sugiere que, al igual que ella, Maximiliano está cubierto de mentiras.

Según lo anterior, para Carlota la mentira es una máscara inevitable en el ser humano, ya que las personas siempre van a pretender ser lo que les conviene para encajar en la sociedad, lo cual significa que la historia que conocemos está basada en mentiras de unos cuantos que escriben a su gusto, pero mentiras que de alguna manera forjan nuestro pasado, tal como lo afirma Hutcheon (2006); "el registro histórico no es ninguna garantía de veracidad [...] La condición postmoderna con respecto a la historia bien pudiera ser descrita como una de aceptación de la incertidumbre radical" (p. 4) y Tafuri (1980);

La historia, como la naturaleza, no es ya un valor unidimensional: la historia puede contradecir el presente, puede poner en duda, puede imponer, con su complejidad y su variedad, una elección que ha de ser motivada en cada nueva ocasión (p. 20).

Pero lo más irónico de esta máscara es el discurso que Del Paso le da a Carlota a través de los "capítulos titulados todos "Castillo de Bouchout", que en efecto son la armazón sobre la cual se construye



la novela" (Novoa, 1990: 437), hacen parte de la manera en cómo se escribe la historia a partir de testigos, como en este caso "la locura apasionada de Carlota contiene y sostiene tanto la historia como la ilusión de La Historia"¹⁰ (Novoa, 1990: 437).

Para el lector esta confusión entre lo que es real y lo cuestionable que resulta ser la narrativa de la testigo principal de esta novela es nuevamente un dilema que lo conlleva a reconsiderar su punto de vista. Un ejemplo de esta confusión es que, aunque Carlota afirma estar perdiendo su memoria, aun así, reconstruye una historia fragmentada de sí misma y de Maximiliano a partir de sus mentiras, de las cartas que Max le escribía y de las "noticias del imperio" que le traía su mensajero (otro testigo en la construcción de esta historia);

Hoy ha venido el mensajero a traerme noticias del Imperio. Vino, cargado de recuerdos y de sueños [...] Y me trajo un libro con las páginas en blanco y un frasco con tinta roja para que escriba yo la historia de mi vida. Pero tú tendrás que ayudarme, Max, porque me estoy volviendo tan olvidadiza y distraída que hay días en que me pregunto dónde dejé mi memoria, dónde quedaron mis recuerdos, en qué cajón los guardé, en qué viaje los perdí (Del Paso, 1987: 14-15).

Del Paso tiene como objetivo hacer que el lector ponga en duda gran parte de la historia que es contada por el discurso monolítico elitista, del cual hace parte Carlota, puesto que estos capítulos se narran por medio de sus monólogos interminables: una inacabada y compleja fluida manera de codificarse, ocultarse en el misterioso lenguaje de una perturbada mental a lo largo de once capítulos, que son un mismo texto, una misma corriente con diferentes hilos y texturas líquidas y que Del Paso los plasma como la columna vertebral de su novela.

Esta es una dinámica deconstructiva que conlleva a que el lector se cuestione sobre la veracidad de la historia, debido a la falta de testigos que relaten los hechos desde otros ángulos, los vacíos y la censura y modificaciones que provienen de las élites. Hutcheon (2006) explica que "existe una amenaza muy real de elitismo o de

¹⁰ Busca ser la primera y última contextualización de la verdad, el pasado tal y como era, sin posibilidad de error, aun cuando se limita a un espacio temporal estrictamente deslindado (Novoa, 2011).

falta de acceso en el uso de la parodia en cualquier arte" (p. 12), además de que hay una desconexión con las representaciones del pasado y un retorno infinito a la textualidad. De hecho, el mismo título que este autor le da a su novela, que es de naturaleza ficticia, es una máscara más del pasado y deconstruye la veracidad de lo que se conoce del segundo imperio mexicano.

Otro capítulo donde se refleja claramente el papel de la máscara y la polifonía es en "¿Qué vamos a hacer contigo, Benito?". Juárez está teniendo una mala experiencia durante sus últimos alientos de vida, donde más allá de su misma agonía, lo que realmente lo estremece es lo que será de su nombre después de muerto, y de esto se encargan los encapuchados en "El juicio de Caín, el asesino de Abel" (así lo tildaron por haber ordenado el fusilamiento de Maximiliano, su hermano en la masonería), y desde ya se muestra lo carnavalesco que, según Bajtín, es esencialmente dialógico¹¹, donde el sujeto es aniquilado, siendo actor y espectador a la vez. Del Paso propone a un Juárez sin voz preocupado por su reputación en un juicio que irónicamente lo está parodiando con Caín. Este juego académico, como lo llama Hutcheon, tiene como fin refutar los modos de vida de personajes distinguidos para así deconstruir su imagen.

Este capítulo se desarrolla a partir de una conversación que sostienen los de las capuchas blancas y negras. De esta manera, se cuenta con una polifonía dentro de la pesadilla de Juárez, donde él personalmente presencia todo lo que sucede a su alrededor, pero no hace parte de este juego de voces. Cuando Benito escuchaba a quienes se ocultaban detrás de las capuchas blancas decir cosas como "Juárez el inteligente" o "Benito el honrado", sentía que "los lirios, se transformarían en mariposas blancas que posarían sus abiertas alas frescas, blancas, mentoladas, sobre su pecho ardido de hombre inteligente y bueno, su pecho en llagas de patriarca honrado" (Del Paso, 1987: 499). Pero cuando escuchaba a los de las capuchas negras, estos, por el contrario, usaban "cualquier cosa que se volviera llama para quemarle el pecho, para azotarlo y sacarle chispas y llagas" (Del Paso, 1987: 501). Además, la capucha también

¹¹ El dialogismo nace de la actualización de un mensaje, vertido en signos interpretables dentro de ese complejo sémico que es la "dimensión social" (Hernández, 2011: 24).



tiene su propio simbolismo y encaja perfectamente con el último aliento de Juárez en este capítulo, ya que, “el cubrirse la cabeza significa invisibilidad, es decir, muerte” (Cirlot, 1992: 118).

Por otro lado, los verdugos, al igual que el coronel Dupin, utilizaban capuchas para ocultar su identidad y para darle a los espectadores la noción de que no era el verdugo una persona, sino un instrumento, y de esta forma se consigue lo que Cuirong (2013) considera “la impresión en el lector” (p. 717), ya que se logra reducir el contenido emocional en los espectadores. Con esto Del Paso logra que el lector conozca parte de la historia de este personaje contado por testigos sin nombre con los cuales no es posible simpatizar y que podrían simbolizar a aquellos olvidados que fueron callados y no hicieron parte de esta construcción del pasado. En otras palabras, Del Paso está invirtiendo esta dinámica historiográfica al callar a quien haría parte de la élite y darle voz a los vencidos:

“La historia es la ciencia que da cuenta de la historia. Ahora bien, ese “dar cuenta” solo es posible mediante un prodigio epistemológico: el de otorgar voz a aquello que ya no puede hablar, o tal vez más acertadamente, el de la reanimación de los muertos (no por casualidad Voltaire calificaba a la historia como una “broma que los vivos le jugamos a los muertos). Esa voz, esa vida, es insuflada por el principal instrumento que la historia tiene a la mano: la historiografía” (Guilarte, 2017: 39).

Se disputaba lo que sería de la memoria del difunto Benito Juárez, donde este le temía más a lo que dirían los de las capuchas negras que a su misma muerte, pues estos se encargarían de levantar injurias en su contra con tal de “denigrarlo, para condenarlo y denunciarlo y enterrarlo en el oprobio y lo que quizás sería peor, en el olvido” (Del Paso, 1987: 501). De esto se trata el carnaval y es algo inevitable, pues, aunque la historia se crea generalmente a partir de las voces elitistas, también se dan casos donde surgen otras voces que contradicen y dan paso a una nueva concepción, además de causar incertidumbre. Este ejercicio polifónico es el que determina las representaciones del pasado y por ello Juárez se inquieta al saber que no todas las voces que contribuirán en la recreación de su memoria son las de las capuchas blancas, sino que también hay víctimas de su historia que quieren ser escuchadas.

Alfonzo González (1994) argumenta que: “*Noticias del Imperio* evidencia que nuestro conocimiento del pasado, de la historia, es elusivo y tortuoso ya que toda reconstrucción del pasado es, a final de cuentas, una creación” (p. 251). De hecho, esta “creación” se relaciona directamente a la parodia postmodernista, debido a que es deconstructiva, a que detrás de ella no es posible rastrear ningún valor o verdad y a su indiscutible dependencia con el pasado; “Esta paradójica convicción que se tiene de la lejanía del pasado y de la necesidad de tratar con él en el presente [...] Yo simplemente la llamaría parodia” (Hutcheon, 2006: 3). Una vez más el lector hace parte de esta dinámica polifónica y deconstructiva propuesta por Del Paso, puesto que debe construir su propia perspectiva con respecto a Juárez, pero no es una versión inducida por Del Paso, ya que al fin y al cabo es ficticia, sino a partir de la incertidumbre que produce el juego de esta ficción con personajes reales y la intertextualidad historiográfica en que se desenvuelve esta novela. Es un proceso de metamorfosis como producto del carnaval:

El carnaval celebra el cambio mismo [—insiste Bajtin—] el propio proceso de transformación y no el objeto del cambio. Por decirlo de alguna manera, el carnaval es funcional y no substancial. No absolutiza nada, sino que proclama la alegre relatividad de todo (Bajtin, 1979 /2004: 182).

En síntesis, Fernando Del Paso hace alusiones a la máscara para transmitir un mensaje codificado a partir de la parodia y lo fantástico y con ello desenmascarar parte de la historia del segundo imperio mexicano que se ha perpetuado a través de los años mediante el ejercicio de subyugación y hegemonía¹². Como se muestra en este artículo, elementos como el mosquitero, la capucha, el disfraz, el antifaz, entre otros elementos incluso abstractos como la mentira, hacen parte de la simbología de la máscara cuyo fin principal es ocultar parte de la realidad y reemplazarla por lo que se considera aceptable, superior y admirable, y de cómo esto ha influido en la construcción de lo que hoy se le llama historia.

¹² “Gramsci define la hegemonía como “dirección política, intelectual y moral” (Mouffe, 1985).



Además, la máscara forma parte esencial de lo carnavalesco, el cual se encarga de deconstruir la imagen de ciertos personajes históricos por medio de la ironía y lo dialógico, ya que la realidad no puede basarse y depender estrictamente de una historia contada desde una sola perspectiva y mucho menos si ésta representa a la élite (los vencedores); la deconstrucción es “el ejercicio derridiano de detectar lo “otro” en los discursos aparentemente homogéneos [...] es la lucha contra todas las instancias que centralizan el poder y excluyen la contradicción” (Krieger, 2004: 180). Sin embargo, Fernando Del Paso deja a criterio del lector qué posición decide tomar, debido a que, por medio de la polifonía, de lo fantástico y de la parodia postmodernista, da opciones para que el lector sea autónomo y adopte por sí mismo una nueva postura hacia las representaciones del pasado.

Por último, se aprecia que estas muestras de máscara analizadas giran en torno a una misma idea (que concuerda a su vez con el dialogismo bajtiniano y la deconstrucción derridiana):

El universo está en perpetuo cambio, nada perdura, todo es inacabable metamorfosis, apariencia cambiante. El ser único adopta máscara tras máscara, cada una de las cuales es disfraz que refleja un “aspecto distinto” en las cosas y seres que pueblan el mundo con su individualidad (Folch, 2000:95).

De allí que haya tanta ambigüedad e incertidumbre en la historiografía de México y que sea imposible establecer una objetividad, ya que ésta se rodea de muestras de máscaras que se han venido transformando y que aún lo siguen haciendo conforme pasan los años y nuevas versiones salen a la luz, tornando utópico el saber qué es ficción, qué es real y, por consiguiente, en qué creer.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1979/2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid: FCE
- Bajtín, M. M., Forcat, J., & Conroy, C. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento (Vol. 14)*. España: Barral Editores.
- Behares, L. E. (2019). *El significante, después y antes de Saussure. Notas para la historia del concepto. Lejos de preceder al punto de vista*, 19.
- Bruce-Novoa, Juan (1990). *Noticias del Imperio: la historia apasionada*. Literatura Mexicana; Vol. 1, Núm. 2, 1990; 421-438. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/20590>
- Cuesta Abad, J. M. (1991). *Teoría hermenéutica y literatura (El sujeto del texto)*, Madrid: Visor, 284 pp.
- Cuirong, L. (2013). *La relación intersubjetiva entre la historiografía y la poesía en la arquitectura simbiótica de Noticias del Imperio*. China: Universidad de Estudios Extranjeros de Beijing
- Del Paso, Fernando y Quemain, Miguel Á. (2007). *La exhuberante brevedad*. Entrevista, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
- Del Paso, F., Vega, H. G., & Mendoza, É. (1987). *Noticias del imperio*. Madrid: Mondadori.
- Eduardo Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Folch, F. J. (2000). *Sobre símbolos*. Santiago de Chile: Publisher, Editorial Universitaria.
- Gallo, H. (2017). "El Otro como alteridad" en: *Maestros y maestras, gestores de nuevos caminos: La Escuela, territorio de alteridad y vínculo*, 139-149. Medellín: Fundación CONFIAR.
- González, A. (1994). "Noticias del imperio" y la historiografía postmodernista. In *Actas Irvine-92: [actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas] (pp. 251-258)*. Asociación Internacional de Hispanistas.
- Guilarte, J. A. M. (2017). "Novela y transcodificación de la historia: el episodio del Falke. Maturín", *Entreletras. Año I No 1. Enero- Junio 2017 Depósito legal MO2017000010*, 39. Venezuela: Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- Haddad, M. I. (2011). *La función del rasgo unario*. In *III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología: Universidad de Buenos Aires.
- Hernández, S. M. (2011). *Dialogismo y alteridad en Bajtín. Contribuciones desde Coatepec*, (21), 11-32. Toluca, México: UAEM.
- Hutcheon, L. (2006). *De la parodia postmoderna*. España: Criterios.
- Hutcheon, L. (1991). *The Politics of Postmodern Parody. II Intertextuality*. Berlin and New York: Walter de Gruyter. 225-36.



- Krieger, P. (2004). *La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004)*. In *Anales del Instituto de investigaciones estéticas* (Vol. 26, No. 84, pp. 179-188). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Lyons, J. D. G., & Bonilla, M. H. (2017). "El compromiso en la teoría de la valoración: conceptos y aplicaciones pedagógicas" En: *Forma y función*, 30 (2), 51-69. Bogotá: Universidad de Colombia.
- Marquet, J. M. G. (2022). *Fundamentos de teoría literaria contemporánea*. Estados Unidos: McFarland.
- Martin, J. R., & White, P. R. (2005). *The language of evaluation (Vol. 2)*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mouffe, C. (1985). *Hegemonía, política e ideología. Hegemonía y alternativas políticas en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.
- Musicante, R. (2005). *De las pulsiones. Del narcisismo y del goce*. Serie Comentarios psicoanalíticos 3. 3ª Edición (Vol. 3). Argentina: Editorial Brujas.
- Roas, D. (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid, España: Arco Libros.
- Safouan, M., Chemama, R., Hoffmann, C., Lemosof, A., & Vandermersch, B. (2008). *Lacaniana: los seminarios de Jacques Lacan 1964-1979*. Barcelona, España: PAIDÓS.
- Tafari, M. (1980). *Theories and History of Architecture*, trans. Giorgio Verrecchia (London: Granada, 1980 [1968]).
- Todorov, T. (2021). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán.
- Villalobos, M. (2004). *Apuntadas*. Caracas: Editorial Alfadil.

Edwin Steven Rodríguez Muñoz

Correo electrónico: edwinsteven11@hotmail.com

ORCID orcid.org/0009-0007-1877-6308

Colombiano. Maestría de Artes en Español. Departamento de Español y Portugués en la San Diego State University. Coordinador Multilingüe de High Tech High, Literatura y Lingüística, N/A. (Agradecimiento al profesor Martín Flores de la Facultad de Español y Portugués de la San Diego State University (SDSU).