

Elizabeth Corral Peña\*

## ↳ Retratos en *Noticias del Imperio*

**Resumen:** En estas páginas me interesa destacar cómo la plástica y la gráfica entran a formar parte de la textura de *Noticias del Imperio* (1987), de Fernando del Paso. Para ello me ocupo de dos casos que muestran usos e intenciones muy diferentes. El primero (fotografía de Du Pin) es fuente directa de inspiración para la construcción de escenas y personajes novelísticos, mientras que el otro (cuadro de Manet) constituye una versión plástica ignorada a propósito para que funcione como contra-discurso que dé sentido a la visión del autor. Esta elección ostenta una polaridad que sugiere la multitud de matices que entran en juego entre los dos extremos aquí analizados.

Toda lectura es interpretación, no en el sentido hermenéutico, sino más bien musical del término. Lo que el lector ha vivido le da al texto su horizonte, su cadencia, su *tempo* y su *temperatura*. Texto y lector viven una vida común, en la que cada uno se alimenta del otro.

Juan José Saer

### Letras e imágenes, una simbiosis

La tentación de explorar las correspondencias entre las distintas artes ha surgido incesantemente a lo largo de los siglos, a pesar de los intentos de pensadores y artistas distinguidos por señalar los límites entre ellas. El que Lessing estableciera la imposibilidad de confundir poesía con pintura, dada la temporalidad de la primera y la espacialidad de la segunda, por ejemplo, no impidió —y, me atrevería a afirmar, ni siquiera limitó— las búsquedas estéticas en las que se conjugan las posibilidades expresivas de ambas. En el mismo siglo XVIII del autor de *Laocoonte*, Louis Bertrand Castel describe en su *Optique des couleurs* un “clavecín ocular” que relaciona colores con sonidos, así como un siglo más tarde Huysmans, en su famosa novela *À rebours*, habla de un órgano de licores

---

\* Elizabeth Corral Peña estudió en México y en Francia. Es autora de “Noticias del Imperio” y los nuevos caminos de la novela histórica (1997), y Recuadros verbales. Imágenes sobre la narrativa de Fernando del Paso (1999). Reunió y estudió la obra periodística del mismo autor (Obras III. Ensayo y obra periodística 2002). Fue investigadora de la UNAM de 1993 a 1999, año en que se incorporó a la Universidad Veracruzana.

(capítulo 4), y Rimbaud escribe su soneto sobre la audición coloreada de las vocales.<sup>1</sup> El siglo XX es rico en ejemplos que dan cuenta de esta inspiración recurrente en la imaginación de los artistas.

Lo mismo sucede en el ámbito hispanoamericano. Felisberto Hernández, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Sergio Pitlor, por no nombrar sino a unos cuantos representantes latinoamericanos, tienen creaciones en las que, parafraseando a Walter Pater, se explota la tendencia de un arte, en este caso la literatura, a asumir la condición de otras artes.<sup>2</sup> Y en todas las obras de Fernando del Paso encontramos muestras innumerables de este procedimiento.

*Noticias del Imperio* (1987) recrea el episodio histórico de la Intervención francesa y el Imperio de Maximiliano y Carlota. La obra está estructurada en un contrapunto que sólo da voz a la emperatriz Carlota a lo largo de los capítulos pares, y a múltiples participantes en los capítulos impares, divididos de manera sistemática en tres secciones. Al lado de un narrador en tercera persona que aparece una y otra vez, nos topamos con lo dicho o escrito por muchos de los personajes, históricos o de ficción, que ofrecen su perspectiva —unas veces muy englobadora; otras, seductoramente anecdótica— sobre lo que sucedía en esos años del México decimonónico.

Son abundantes los recursos de los que Del Paso echa mano al elaborar sus obras. En otras partes (Corral Peña 2002) he señalado algunos de ellos, como son la fragmentación que permite incluir multitud de estructuras en cada una de las obras, la abundante intertextualidad, la vocación barroca de su escritura, la polifonía, el humor. En estas páginas me interesa destacar cómo la plástica y la gráfica entran a formar parte de la compleja textura de *Noticias del Imperio*. Para ello voy a ocuparme de dos casos en los que es posible percatarse de usos e intenciones muy diferentes. El primero es fuente directa de inspiración para la construcción de escenas y personajes novelísticos. El otro, por el contrario, constituye una versión plástica ignorada a propósito para que funcione como especie de contra-discurso que da sentido a la visión del autor. La elección, entonces, ostenta una polaridad que puede sugerir la multitud de matices que entran en juego entre uno y otro de los extremos que aquí se analizan.

Coincido con Ignacio Trejo Fuentes (1988) cuando afirma que bajo la aparente ortodoxia estructural de la tercera novela delpasiana encontramos una corriente interna de muy distinta naturaleza, que evidencia una narración de significados múltiples, una búsqueda estilística que se aleja sistemáticamente del lugar común. La abundancia y variedad de la información histórica que el autor no quiso dejar fuera ingresó a la novela de tantas maneras como es posible imaginar, desde el registro factual más objetivo posible, hasta el delirio histórico más desbocado a cargo de Carlota. Sin embargo, en los dos extremos, así como en todos los matices comprendidos entre ellos, está presente uno de

---

<sup>1</sup> A decir de algunos estudiosos, fue precisamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando la relación entre pintura y poesía se produjo con especial intensidad, gracias a la propuesta estética del simbolismo. Ver, por ejemplo, Bou (2001).

<sup>2</sup> Pater se refiere a esto en “La escuela de Giorgione” (1999). Por su parte, Mario Praz (1988: 174) señala: “Es sabido [...] que el ensayo de Pater sobre *La escuela de Giorgione* está basado en gran parte sobre atribuciones que hoy se saben falsas (y sin embargo es esclarecedor)”. Está, sin embargo, de acuerdo con la afirmación de Pater que retomo aquí. Ver Praz (1979).

los rasgos distintivos de la escritura de Del Paso, relacionado con la écfrasis y la correspondencia de las artes.

Tal como había hecho en *José Trigo y Palimuro de México*, y después hizo en *Linda 67*, Del Paso incluye en *Noticias del Imperio* un sinnúmero de pasajes en los que colores, fotografías, cuadros y escritura con rasgos propios de la plástica juegan un papel de primera importancia. Hay que considerar, además, que en el caso de una obra histórica como ésta, no sólo el apoyo documental fue precioso, sino que también el material iconográfico representó una fuente de información y de inspiración en más de un sentido. ¿Cómo no imaginar al autor mirando y aun estudiando los detalles de numerosos cuadros que representan a Maximiliano, a Carlota, a Juárez y a otros distinguidos participantes de la Historia y de la novela? ¿Cómo no pensar en el gran poder de evocación que proporcionan las fotografías de esos personajes reales que se convertirían en personajes de ficción?<sup>3</sup> ¿Cómo no intentar un cálculo de lo que arquitectura, escultura, pintura, música, relacionadas con el episodio histórico y sus protagonistas, significaron para la apetencia omnímoda del escritor? No es extraño, pues, que a lo largo de las muchas páginas de la novela nos encontremos visitando y conociendo de cerca lugares tan distantes como el Palacio de Schönbrunn, la biblioteca de las Tullerías, los corredores del Vaticano, los salones del Castillo de Chapultepec, los Jardines Borda de Cuernavaca. Tampoco lo es que oigamos corridos, vales, habaneras, ni que se nos hable de obras de Botticelli, El Greco, Rebull, Durero, Winterhalter, La Graive<sup>4</sup>: *Noticias del Imperio* es una novela de gran densidad.

### La fotografía y la construcción de personajes

En México fue justamente durante el Segundo Imperio cuando la fotografía se explotó como un medio de propaganda e información visual antes desconocido. Para mayo de 1864, a la llegada de Maximiliano y Carlota a costas veracruzanas, los rostros de los emperadores resultaban familiares a la población, porque sus imágenes habían sido comercializadas desde antes por todo el país.<sup>5</sup> Y también hay retratos de políticos mexicanos, oficiales y soldados extranjeros, médicos imperiales, capellanes, damas de palacio, diplomáticos y hasta prostitutas (Aguilar Ochoa 1996: 79-91; González Rodríguez

<sup>3</sup> Tal como señala Barthes (1980: 13), las fotografías pueden despertar sensaciones que resulten incluso difíciles de expresar: “Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). Je me dis alors, avec un étonnement que depuis je n’ai jamais pu reproduire: ‘Je vois les yeux qui ont vu l’Empereur.’ Je parlais parfois de cet étonnement, mais comme personne ne semblait le partager, ni même le comprendre (la vie est ainsi faite à coups de petites solitudes), je l’oubliai”. Elizabeth Barrett se expresa de manera similar: “No es sólo la semejanza lo precioso de tales casos, sino la asociación de proximidad [...] ¡el hecho de que *la sombra misma de la persona* esté allí fijada para siempre!” (citada por Sontag 1981: 193).

<sup>4</sup> O con la ortografía con que aparece en *Noticias del Imperio*: “estoy más bella de lo que nunca estuve en todos los daguerrotipos de Le-Graive”, le cuenta Carlota a Max (Del Paso 1987: 660).

<sup>5</sup> Arturo Aguilar Ochoa afirma: “Maximiliano y Carlota son los primeros gobernantes de México que difunden su imagen masivamente gracias al retrato fotográfico [...]” (1996: 16). Poco antes, este autor subraya su convencimiento de que durante “el gobierno de Maximiliano surgió una etapa clave para entender mejor todo un largo proceso de desarrollo de la fotografía” (1996: 15).

1989: 60 ss.). Las colecciones, públicas y privadas, contienen placas de todos los momentos del Imperio, incluyendo el fusilamiento, y de hecho prosiguió la circulación de fotos alusivas al período, y sobre todo del desenlace, meses después de concluido.<sup>6</sup> Como en el caso de las fuentes escritas, el material gráfico sobre el período histórico del que se ocupó Del Paso es múltiple y valioso.

En *Noticias del Imperio* encontramos secciones inspiradas en manifestaciones que tuvieron especial auge en la época, como las tituladas “Corrido del tiro de gracia” y “La ciudad y los pregones”. Si bien no hay ninguna parte completa de la novela construida con base en la iconografía, son innumerables las referencias a fotografías y a cuadros, sin hablar de la sorprendente frecuencia con que se usan los colores. Para muchos otros pasajes en los que no se hace ninguna mención expresa de este tipo de materiales, es sin embargo posible suponer la utilidad que la iconografía tuvo en su elaboración; esta afirmación es particularmente significativa en lo relativo a la representación de los personajes y de las características de la época.<sup>7</sup> Además, en *Noticias del Imperio*, como había sucedido en sus dos novelas anteriores, el autor despliega su proliferación característica, así que hay referencias a fotografías o cuadros que sirven, por un lado, a su voluntad por crear novelas totales, y, por el otro, a subrayar el carácter movable y polisémico del discurso histórico, como en este ejemplo:

A las carencias de su raza y a sus defectos como individuo –demagogo, déspota, jacobino, vendepatrias y tirano rojo formaban parte de la sarta de adjetivos que le colgaron sus enemigos– el Presidente de México [Juárez] agregaba una fealdad física notable, rubricada según afirmaron muchos que lo conocieron y entre ellos la Princesa Salm Salm, por una horrible cicatriz sanguinolenta que nunca apareció en sus fotografías (Del Paso 1987: 33).

Aquí, de paso, se señala la ineludible subjetividad de los testimonios y la imposibilidad de confiar al cien por ciento en los documentos que nos ha dejado la historia, incluida la fotografía, a despecho de que ésta “parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible que otros objetos miméticos” (Sontag 1981: 16).<sup>8</sup> El prestigio originario de la fotografía, relativo a su capacidad para reflejar fielmente la realidad, se desvaneció cuando empezó a reflexionarse sobre ella: las fotografías son incapaces de explicar nada por sí solas y por el contrario sí invitan a la deducción y a la fantasía (Sontag 1981: 33; Barthes 1980: 29).

<sup>6</sup> Fue debido a adelantos técnicos que se pudo difundir gran número de fotografías. Y lo mismo sucedió en el Viejo Continente. Veamos lo que el mismo Aguilar Ochoa dice respecto a personalidades también presentes en *Noticias del Imperio*: “En Europa, gracias a este formato [cartas de visita], se hicieron populares los rostros de Napoleón III, la emperatriz Eugenia y el príncipe imperial de Francia. Algo similar sucedió en Inglaterra con la reina Victoria y el príncipe Alberto; por cierto, a la muerte de este último en 1861, un solo establecimiento vendió más de 70.000 reproducciones de su retrato” (1996: 24). Para el caso de las prostitutas también fue importante el grado de desarrollo de la fotografía, pero ya no por el formato de las cartas de visita, sino por los adelantos en las impresiones en papel (Aguilar Ochoa 1996: 82).

<sup>7</sup> “[...] comment portait-on les ongles à telle ou telle époque? Cela, la Photographie peut me le dire, beaucoup mieux que les portraits peints” (Barthes 1980: 54).

<sup>8</sup> Más adelante, Sontag señala: “La fotografía tiene la dudosa reputación de ser la más realista, y por ende la más accesible, de las artes miméticas” (1981: 61), y luego sostiene su tesis de que en realidad el surrealismo está en la médula misma de la fotografía.

Dada la vastedad de pasajes y menciones relacionadas con la fotografía, que me llevarían sin duda al simple catálogo, voy a ocuparme ahora de una sección de la novela en la que parece evidente la doble utilización que Del Paso hace de los documentos gráficos: por un lado, utiliza la “literalidad” de las fotos y, por el otro, saca todo el partido posible de la capacidad evocativa que se desprende de ellas.

“Con el corazón atravesado por una flecha” es, me parece, una magnífica muestra de ficción literaria inspirada, entre otras fuentes, en las fotografías de uno de los protagonistas de esa parte de la novela, el Coronel Du Pin. La sección, de escasas diez páginas, constituye en sí misma un cuento de corte realista que narra el encuentro del jefe de la contraguerrilla francesa con Juan Carbajal, un ficticio guerrillero republicano. El pasaje, altamente sugerente de lo que debió ser la violencia de esta lucha clandestina, compensa, a decir de Vicente Quirarte, la falta de páginas sobre las operaciones en tierras calientes de la Guerra de Intervención, faceta que la literatura y la historiografía mexicana han tendido a pasar por alto (Quirarte 1988: 4).

Junto a un narrador en tercera persona que por momentos hace descripciones muy plásticas<sup>9</sup>, se entabla un diálogo, que más parece monólogo, entre el históricamente nefasto Du Pin y su prisionero. La escena se ubica a la mitad del río Tamesí, donde tiene lugar la tortura del chinaco, la cual es cada vez más brutal por la negativa del prisionero a dar información. El coronel francés aparece desde las primeras líneas:

En un cajón de madera [Du Pin] había colocado un equipal donde estaba sentado, con el sombrero puesto. El sombrero era un sombrero mexicano de alas muy anchas y copa muy alta, con muchos alamares y arabescos de oro [...] (Del Paso 1987: 265).

Poco a poco se va completando su retrato:

Además de un enorme bigote, el Coronel Du Pin [...] tenía una larga barba, llena de canas. Vestía como siempre su gran dormán rojo estilo húngaro con vueltas de piel y alamares dorados, como los del sombrero, sus pantalones blancos, enormes botas amarillas y grandes espuelas (Del Paso 1987: 266).

Más adelante, el coronel saca un habano de un bolsillo de su casaca militar, lo enciende y fuma; luego lo arroja al río, trazando “una curva luminosa en la noche”, y continúa con el interrogatorio (Del Paso 1987: 267, 268).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> “En el horizonte, hacia la desembocadura del río, apareció un pálido resplandor blanco”, “Las aguas, negras y plateadas, comenzaban a teñirse de rosa y violeta hacia el este, hacia la desembocadura”, “Los primeros rayos de sol pintaron de anaranjado el mosquitero del coronel a la altura de su rostro” (Del Paso 1987: 272, 273 y 274, respectivamente), son algunas de las descripciones que hacen pensar en cuadros impresionistas. Las técnicas del impresionismo y del postimpresionismo descansan en gran medida en la intensificación del color y la simplificación de la forma (Praz 1979: 184), que es lo que Del Paso hace en los pasajes que cito aquí. Por otra parte, es bien conocida la fuerte influencia que la fotografía tuvo en los pintores impresionistas (Sontag 1981: 102), lo que apoya mi idea de la importancia de la fotografía en esta sección de *Noticias del Imperio*.

<sup>10</sup> En otra sección de la novela, de título “Breve reseña del sitio de Puebla”, el narrador en tercera persona hace la siguiente descripción de Du Pin: “Alto y con una larga barba entrecana, un enorme sombrero lleno de bordados de oro y toquilla ancha de la que colgaban dos chapas con la cara de un león en cada una, holgada blusa de manta roja, grandes botas amarillas con espuelas doradas, capote de coronel,

La placa de Du Pin que aparece en *La fotografía durante el imperio de Maximiliano* (Aguilar Ochoa 1996) lo muestra de la cintura para arriba, con un sombrero de ala grande y profusamente adornada, vestido con un dormán lleno de botones y cordones, al que ha agregado numerosas medallas. Du Pin no se ve de frente, sino que la fotografía está tomada de tres cuartos<sup>11</sup>; se destacan el bigote casi negro y muy tupido, las cejas igualmente oscuras, la barba larga y blanca, los ojos claros. El coronel tiene un puro en la boca, aunque no es difícil suponer que está apagado. Es posible que Du Pin haya estado sentado, pero eso no logra verse con claridad, porque la imagen de la foto se difumina en el borde inferior.

En “Con el corazón atravesado por una flecha”, al tiempo que Du Pin establece comparaciones entre México y Francia, hace que alguno de sus ayudantes vaya prendiendo en el cuerpo del torturado los exvotos y adornos que van quitando del sombrero del propio chinaco. Hay, es cierto, una mención a los plateados, conocidos con ese nombre por la gran cantidad de adornos de plata que llevaban puestos, pero resulta tentador pensar que las fotografías que muestran a un Du Pin tan propenso a colgarse aderezo y medio sirvieron como uno de los detonadores para la trama ficticia. Du Pin, comandante del grupo más dispar, indisciplinado e inescrupuloso de la guerra de intervención, pasó a la historia como una de las leyendas negras de la época. Llegó a México después de ser degradado en su país por una serie de irregularidades; Maximiliano le pidió que se regresara a Francia en 1865 por su conducta cruel y sanguinaria, pero Du Pin logró volver después de entrevistarse en París con Napoleón III. La configuración que Del Paso hace sintetiza el espíritu y la decadencia del Du Pin histórico; la situación de tortura que imagina —muy verosímil viniendo de alguien que se retrató vestido de charro y, repito, gustaba de los adornos (ver *Diccionario Porrúa* 1986 vol. 1: 932)—, funciona como un fragmento que, por sinécdoque, sugiere el todo de los métodos de la contraguerrilla francesa. Al final de la sección, el personaje del pasiano decide quedarse con todos los prendedores que habían clavado al cuerpo del prisionero, así que ordena que se los arranquen al torturado:

“Voy a regresar todo al sombrero, y el sombrero me lo llevo a París. A ver, tú, y tú: arránquenle todo lo que le pusieron: el fístol, las estrellas, el zopilote, todo, para que aprenda: uno por uno y de un tirón, sin abrir los broches...” (Del Paso 1987: 275).

Como dice Susan Sontag, una fotografía suelta amarras con el paso del tiempo, “boga a la deriva en una pastosidad tenue y abstracta, apta para cualquier género de lectura” (1981: 82). Es por eso que la fotografía, arte figurativo literal, se convierte en un vehícu-

---

revólver y sable a la cintura y el pecho cuajado de cruces, medallas y condecoraciones, el coronel Du Pin se hizo famoso por su crueldad y por sus perros husmeadores: era fama que ningún guerrillero mexicano que caía en sus manos se le escapaba vivo” (Del Paso 1987: 143-144).

<sup>11</sup> “En la retórica normal del retrato fotográfico, enfrentar la cámara significa solemnidad, sinceridad, la revelación de la esencia del sujeto. [...] (En los políticos es más común el retrato de tres cuartos de perfil: una mirada que se pierde en vez de enfrentar, sugiriendo en vez de la relación con el espectador, con el presente, la relación con el futuro, más digna y abstracta)”, afirma Sontag (1981: 48).



El Coronel Du Pin.  
Fuente: Aguilar Ochoa (1996: 102).

lo connotativo cuando ingresa en el mundo de las letras. Es, digamos, una especie de paradoja el que la literatura transforme un documento “realista” en un medio que, si bien mantiene el efecto fotográfico, se encarga de subrayar no lo que se ve, sino lo que adivinan la mirada y la subjetividad.

Así, las fotografías no son sólo un registro de lo que hay en un lugar y momento determinados, sino que son una evaluación del mundo por parte del individuo que ve: primeramente el fotógrafo; luego, las personas que miran las fotos. Es por ello que puede hablarse de la ficcionalización a partir de la mirada. La fragmentación de la realidad que se realiza de manera sistemática a través de la cámara fotográfica tiene consecuencias en la manera de apreciar aun las cosas más familiares. Y puede hacer ver comunes las cosas más exóticas. Al magnificar detalles diminutos, yuxtaponer rasgos incongruentes; al ser el registro de una emanación, un vestigio material de algo que muchas veces ya no existe, la fotografía induce a pensar, a imaginar, a crear. La relevancia de la mutua interconexión de gráfica y literatura radica en que esta simbiosis potencia el texto literario. Es decir, el autor echa a andar un recurso en el que el universo discursivo toma al mismo tiempo el contenido y el efecto de la fotografía, y, al engarzarlo con otros recursos narrativos en su recreación poética, consigue ampliar la capacidad perceptiva del lector.

En el caso de los retratos, además del sesgo violento relacionado con el regreso del muerto al que se refiere Barthes (1980: 23), resulta de particular interés el carácter deíctico de la fotografía: una serie de placas de Maximiliano, por ejemplo, por más que esté implicado el acto de posar, son representativas del momento preciso en que fue tomada la impresión, de ese momento fugitivo en el que se logra traspasar –o el espectador *piensa* que traspasa– un estado de ánimo, algún rasgo de la personalidad, alguna posición corporal o facial que pueda identificarse como propia del fotografiado: el tremendo impulso que la fotografía dio a las “pretensiones cognoscitivas de la vista” (Sontag 1981: 125), se refuerza con la mirada del espectador, que muchas veces, si no siempre, trasciende la literalidad de la foto. Está de más decir que esto es, precisamente, lo que suele suceder con el escritor que recurre a imágenes fotográficas.<sup>12</sup> A final de cuentas, parte de la fuerza de una fotografía radica en que nos permite escrutar a nuestras anchas un instante que el transcurso normal del tiempo reemplaza de inmediato, nos permite demorarnos a gusto en la contemplación de un solo momento. De ahí la posibilidad del observador de describir lo que ve –y aun más–, porque, como señala Godard, cualquier fotografía es muda y su única posibilidad de “hablar” está en la “boca” del texto que la acompaña. En efecto, en el silencio de lo hipotéticamente comprensible en las fotografías está la seducción de las imágenes. Son prueba de ello *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano* de Aguilar Ochoa y los dos números de la revista *Saber Ver* dedicados al período histórico que nos interesa.

---

<sup>12</sup> “Si las fotografías son mensajes, el mensaje es transparente y misterioso a la vez. ‘Una fotografía es un secreto acerca de un secreto’, como observó Arbus. ‘Cuanto más te dice menos sabes’” (Sontag 1981: 121). Pero me parece que de igual manera podría sostenerse lo contrario: para cierto tipo de observadores, una fotografía que diga poco puede evocar mucho.

## Colaboración entre la fotografía y la pintura: Manet y Maximiliano

El lector está siempre obligado a ser un espía, y seguramente lo es por partida triple: espía lo que se le cuenta y lo que no se le cuenta, y también se espía a sí mismo mientras espía ambas cosas.

Javier Marías

Es curiosa la trayectoria que pueden seguir los inventos. A la sorpresa que significó la aparición de la fotografía, siguió la desconfianza y aun el descontento de los pintores, quienes vieron amenazada su actividad creadora por un aparato que reproducía mecánicamente la realidad. Los retratistas fueron los que sintieron más cercana la amenaza tecnológica, y no es raro encontrar testimonios en los que ponen en tela de juicio las “supuestas” bondades de las placas fotográficas. Pero no sólo los retratistas mostraron reservas hacia la fotografía; también otros artistas y críticos de arte anunciaron la decadencia del arte pictórico, sobre todo cuando entre sus filas empezaron a aparecer creadores menos convencionales dispuestos a sacarle todo el jugo posible a la nueva invención. Ciertamente, la fotografía resultaba útil para reducir el enfadoso pero necesario período de pose, así que no se hizo esperar mucho el que se aprovecharan las placas justamente para ahorrar tiempo e incomodidades a los modelos. Y la cosa no quedó ahí. Pronto se vio la conveniencia de reproducir la fotografía en el lienzo y a partir de ella pintar el cuadro. Aunque muy tardío en relación con la aparición de este procedimiento, el comentario de W. B. Richmond da cuenta de las inquietudes éticas y estéticas surgidas por esta práctica. Los pintores, en particular los retratistas, decía, “comienzan por fotografiar a sus modelos sobre el lienzo mismo, y luego pintan encima. Si es cierto esto, la ruina de la pintura de retratos es segura” (citado por Scharf 2001: 61).

Estos prejuicios desaparecieron casi de inmediato en la concepción artística de pintores que, por el contrario, desplegaron su ingenio en la utilización de materiales fotográficos: Daumier, Ingres, Gauguin, Fantin-Latour, Courbet, Cézanne y Manet no son sino una muy corta muestra de los artistas que han tomado las fotografías como punto de partida para la elaboración de obras plásticas. Las varias versiones que Manet ejecutó de su cuadro *La ejecución de Maximiliano* son una muestra de la cooperación entre fotografía y pintura. En realidad, desde el primero de estos lienzos es posible percatarse de que el proyecto de Manet siempre estuvo relacionado con informaciones de todo tipo llegadas de México, desde las muy oscuras noticias que se conocieron en Europa pocas semanas después de la muerte de Maximiliano, hasta el abundante material gráfico que se produjo y reprodujo a lo largo y ancho de los países involucrados en el conflicto.

Fue justamente en la década de los sesenta del siglo XIX cuando se volvió común el empleo de fotografías tamaño *carte de visite* y, tal como afirma Aaron Scharf (2001: 44), “cualquiera podía tener una galería de retratos portátil, y no sólo de sus propios parientes y conocidos, sino también de todas las personalidades destacadas de su época”. Y aunque resulta difícil imaginar al republicano Manet trayendo en su cartera las fotografías de Maximiliano o, menos aún, de su no muy querido Napoleón III, es más que evidente el interés que le despertó el triste fin de la empresa mexicana. Asimismo, si ya en un cuadro anterior,



Edouard Manet: *La ejecución del Emperador Maximiliano* (1868).  
Städtische Kunsthalle, Mannheim.

*La batalla entre el “Kearsage” y el “Alabama”*, el elemento documental era el fundamento de la composición, en los cuadros, dibujos y bocetos sobre la muerte de Maximiliano éste resulta innegable. La censura impuso restricciones serias que desembocaron en composiciones, incluso fotográficas, alejadas de la realidad.<sup>13</sup> Manet siguió esos falsos informes y por ello en su primera versión viste de chinacos a los miembros del pelotón de fusilamiento, tal como se les representaba en los primeros grabados y montajes alusivos al hecho. Pero para la representación física, el pintor tuvo acceso a no pocas imágenes de los involucrados<sup>14</sup>: de

<sup>13</sup> Aun las primeras declaraciones oficiales eran inexactas, como cuando se afirmó en repetidos medios de distintos países europeos (*Express* inglés, *Le Mémorial Diplomatique* francés, *L'Indépendance Belge*) que Maximiliano había sido fusilado de frente, mientras que a Miramón y Mejía, degradados, se les había disparado por la espalda (ver *Saber Ver* 1994: 24 y 25).

<sup>14</sup> Manet, por lo demás, y a pesar de que sus búsquedas estéticas no caminaban necesariamente a la par del afán por un realismo radical, se ubica en la tradición de los pintores que echaban mano de la fotografía

Maximiliano, por supuesto, abundaban retratos de prácticamente todas las etapas de su vida; de los mexicanos, por otra parte, no faltaban placas, sobre todo de aquellos que se distinguían por su cercanía con el emperador o por la trascendencia de sus acciones. Miramón y Mejía entran, por supuesto, en la primera categoría; Juárez y Porfirio Díaz, en la segunda.

A mediados del siglo XIX la pintura tenía mucho de “periodística”; la fotografía llevó a este arte a una obligatoria exactitud literal perceptible en muchos cuadros históricos de la época. Aunque de más está decir que los grandes artistas no se dejaban coartar en sus búsquedas creativas por este tipo de limitaciones, es un hecho que no desaprovecharon las ventajas ofrecidas por los avances tecnológicos e incluso por ciertas tendencias dominantes en el ámbito artístico global.<sup>15</sup> Manet no fue la excepción. A diferencia de los que se pensó en un principio, el pintor francés no sólo siguió el modelo fotográfico del emperador para el rostro de su Maximiliano, sino también los de los dos generales mexicanos que murieron con él, y aun se ha encontrado una similitud entre uno de los integrantes de pelotón (el sargento que se prepara para dar el tiro de gracia) con el general republicano Porfirio Díaz (Scharf 2001: 72-74). Y ya que me he referido al pelotón, he de señalar que el número de miembros que aparece en el cuadro de Manet coincide con la fotografía que circuló poco tiempo después del suceso, y no con una de las informaciones que se dieron a conocer en París, en la que se establecía que el grupo estaba constituido por cuatro soldados. En realidad, tal como Manet lo plasmó, fueron ocho los encargados de ejecutar a los acusados.

Como hemos visto, Manet fue fiel en muchos aspectos del suceso histórico, pero se separó de los registros fotográficos y periodísticos toda vez que lo creyó conveniente, y aun indispensable, para dar a sus cuadros los matices, el tono, el dramatismo que requerían desde el punto de vista estrictamente pictórico, y para sumergirse en la tradición artística que quería imprimir a *La ejecución de Maximiliano*. Los críticos han coincidido en percibir –aun cuando no han faltado las polémicas– la filiación de estos cuadros con *Los fusilamientos del tres de mayo de 1808* (también conocido como *Escena del 3 de mayo de 1808*) de Goya. El primer elemento que destaca en este sentido es el de la composición. A diferencia de las fotos conocidas de la ejecución en el Cerro de las Campanas (algunas, por lo demás, resultado de montajes), Manet optó por seguir de cerca al maestro español, reduciendo el espacio pictórico y acercando así a acusados y soldados.

Si bien no abundó en detalles brutales, mucho más numerosos en el cuadro de Goya, en la última versión (la más conocida de 1868-1869) destacó el impacto del disparo en su Mejía.<sup>16</sup> A diferencia de los rostros más bien apacibles de Maximiliano y Miramón, el de

---

para representar con la mayor exactitud posible la expresión de los muertos. Scharf afirma que incluso artistas como el académico Hippolyte Flandrin, “enemigo declarado de la cámara fotográfica”, recurrieron a la fotografía para realizar retratos póstumos (2001: 59).

<sup>15</sup> Me refiero a corrientes que tenían cada vez más presencia en el mundo de las artes, como, por ejemplo, el naturalismo: “Much impressed by the naturalism of Manet’s work, the young novelist Émile Zola undertook to praise it in a long and courageous article published in the *Revue du XIX<sup>e</sup> Siècle* of January 1, 1867” (Courthion 2002).

<sup>16</sup> Son tres los óleos terminados que Manet elaboró sobre el suceso, además de litografías y bocetos. La primera realización, en la que, como señalé antes, los miembros del pelotón visten como chinacos, muestra los rostros de todos los participantes en el anonimato de la pintura informe y el personaje de la izquierda, que podría ser Mejía si consideramos la última versión, aparece ligeramente echado hacia delante, como resultado del impacto que acaba de recibir. De la segunda versión hay sólo cuatro frag-



Francisco de Goya: *Escena del tres de mayo de 1808* (1814).  
Museo del Prado, Madrid.

Mejía muestra un rictus de dolor aunado al movimiento de cuello poco natural que provoca el impacto de una bala. Es éste, de hecho, el personaje cuyo parecido con el original no resulta tan evidente, dada la situación crítica en la que el pintor decidió retratarlo.<sup>17</sup> Se trata, por otro lado, de la primera figura con que se topa la mirada cuando ésta recorre la tela siguiendo la dirección propia de la lectura, y aun cuando ésta no sea necesariamente la manera en que se miran los cuadros<sup>18</sup>, es difícil ignorar que la colocación de

---

mentos y no se conoce ninguna reproducción del cuadro completa. Los rostros de los dos personajes que se conservan (Miramón y el soldado que se alista para dar el tiro de gracia) prefiguran en gran medida los que aparecerán en la última versión, así como también hay grandes coincidencias entre los dos pelotones. En la composición de los tres hay similitudes notables, lo que sugiere que la idea de Manet se mantuvo a lo largo de todo el proceso: como dije, si bien siguió de cerca los registros fotográficos en muchos aspectos, fue en la composición donde se separó de lo referencial.

<sup>17</sup> No hay que perder de vista, sin embargo, que el pintor se encargó de marcar claramente diferencia en el tono de tez de los participantes. Mejía es el más oscuro de los tres, señalándose así su origen indígena.

<sup>18</sup> “[...] deberíamos preguntarnos si los movimientos oculares son universales y si están inscritos en la fisiología de la percepción. ¿O están dichos movimientos determinados por fenómenos culturales externos? Por ejemplo, el ojo, ¿sigue el mismo itinerario en un cuadro chino que en uno francés? Si el ojo

Mejía permite adivinar la voluntad del artista por imprimir, sin exageraciones, el tono deseado a la totalidad de la obra.

Otro cambio notable en los cuadros de Manet es la posición de Maximiliano: en los tres, así como en bocetos y grabados, el emperador está al centro, entre los otros dos acusados. Es posible que para la primera versión no haya contado con la información que señalaba que Maximiliano cedió el lugar del centro a Miramón. Sin embargo, mantuvo esa disposición aunque es posible que haya terminado por conocer la voluntad de Maximiliano de quedar en uno de los extremos. Me inclino a pensar que para sus fines artísticos era fundamental dejar a los tres acusados tal como los colocó desde un inicio.

En *Noticias del Imperio* hay un pasaje que alude a la obra de Manet:

El famoso cuadro de Manet que ilustra el fusilamiento, es sólo una alegoría: no hubo, tras los condenados, una barda por encima de la cual asomaran las cabezas de la gente, ni Maximiliano tenía el sombrero puesto, ni estaba en el centro, ni los soldados eran tan bien plantados y tan uniformes en su estatura como quiso imaginarlos el pintor francés o como lo hubiera deseado el propio Maximiliano: los ocho hombres, incluido el oficial que dio las órdenes, eran de todos los colores, fajas y tamaños (Del Paso 1987: 587).<sup>19</sup>

Sorprende el poco espacio acordado a *La ejecución de Maximiliano*, sobre todo a la luz de la minuciosidad propia de Del Paso, a quien no sería difícil atribuir la afirmación de Nabokov que reza: “en el arte elevado y en la ciencia pura el detalle lo es todo”. Por eso no nos extraña que las menciones a los cuadros de Cesare dell’Aqua alusivos al proyecto de Maximiliano y Carlota en México aparezcan una y otra vez, ni que se hable en repetidas ocasiones de los pintores del Imperio (Jean-Adolphe Beaucé, Félix Philippoteaux) o de los retratistas de los emperadores y de las grandes personalidades europeas en México (el ya mencionado Le-Graive o Wintelhalter), o aun de las caricaturas que la oposición hacía en contra de Maximiliano (como las que se publicaban en *La Orquesta*). En el caso que nos ocupa, por el contrario, el narrador habla sucintamente del cuadro de Manet (o, más bien, de *cómo no es* el cuadro) en un párrafo que tiene el objetivo de recordar la multitud de grabados, cuadros, dibujos y fotografías que constituyen la iconografía sobre la Intervención y el Imperio, así como de un género literario que también abundó en la época: las memorias. Manet, entonces, no se convierte sino en uno de los elementos citados. El contraste resulta notable.

No hay que engañarse, sin embargo. Del Paso se ocupó a fondo de esos cuadros de Manet, de la misma manera en que se ocupó de un amplísimo número de obras de todo tipo relacionadas con el período histórico de que trata *Noticias del Imperio*. Sólo que optó por excluir de la novela buena parte de sus comentarios, reflexiones e informaciones sobre estas pinturas. Incluso no se refiere sino a la última versión, dejando de lado el

---

perteneciera a un chino, ¿se adscribiría este ojo al mismo modo de operar que el ojo francés?” (Laude 2000: 101).

<sup>19</sup> Como sucede con muchísimas de las informaciones presentadas en la novela, se habla del cuadro de Manet en más de una ocasión. En el capítulo XXVII, Carlota le dice a Maximiliano: “[...] alas forradas con espejos que reflejan constelaciones boreales y tu rostro despedazado y fragmentos del Palacio de Schönbrunn y del Castillo de Miramar le dije al Barón de Beust, y trozos de tu retrato de marinero y del cuadro pintado por Manet de tu fusilamiento [...]” (Del Paso 1987: 486).

muy interesante proceso de creación del pintor francés, lo cual significa eliminar del cuerpo de la novela una veta comúnmente explotada por el escritor mexicano: la movilidad permanente de todas las cosas o, en otras palabras, Del Paso rechazó la posibilidad de apoyar con el caso de Manet su convicción de que resulta imposible fijar de una vez y para siempre cualquier interpretación acerca de los asuntos humanos.

La composición de las novelas delpasianas –que por lo general ocupa largos períodos de tiempo– está preñada de una multiplicidad de tareas paralelas. Esta verdad de Perogrullo me es indispensable aquí para tratar de entender cuál fue la razón que llevó al escritor a darle un lugar de poca importancia a los cuadros de Manet. Me dirán que con toda seguridad dejó fuera mucho más que eso, porque a pesar de su tendencia a la exhaustividad, Del Paso tuvo, necesariamente, que resignarse a omitir muchas de las cosas que conoció sobre el período histórico, sus protagonistas y el aluvión de producciones, de mayor o menor calidad, que surgieron a raíz de la Intervención y el Imperio. Nada más cierto.

Hay, no obstante, un elemento que me autoriza a detenerme en esta cuestión, tal como lo he hecho. Durante la gestación de la tercera novela, Del Paso continuó con la labor periodística que había iniciado en Londres a principios de la década de los setenta. Como he señalado en otro trabajo (Corral Peña 2002: 14), la libertad temática de sus artículos periodísticos le permitió al autor escribir sobre lo que investigaba para la elaboración de *Noticias del Imperio*. Así, encontramos notas sobre los viajes de Maximiliano, sobre su afición a los animales e insectos, sobre las personas que influyeron en las decisiones del emperador, sobre acontecimientos históricos de otros países, en particular europeos, que permitían entender las políticas emprendidas hacia el imperio mexicano, etc. Esos artículos permiten trazar algunas de las líneas creativas que Del Paso emprendía o emprendería en su obra.<sup>20</sup> Pues bien, uno de estos textos, titulado “Fragmentos de una tragedia”, se ocupa exclusivamente de estos cuadros de Manet. Veamos cómo empieza:

Este acontecimiento [el fusilamiento de Maximiliano], que conmovió a la opinión pública en Francia y el mundo entero, impresionó especialmente a numerosos intelectuales y artistas, y entre ellos a un pintor que acostumbraba pasear por los boulevares parisienses provisto de un ocular, un bastón y guantes amarillos, y que ya en dos ocasiones había escandalizado a Europa [...]: Édouard Manet. De las varias versiones que del fusilamiento de Maximiliano hizo el pintor francés –de las cuales la más conocida se encuentra en Mannheim–, una de ellas, por diversas razones, sufrió el destino del Imperio y de todo aquello que rodeó a los desdichados monarcas, que fue volverse, literalmente, pedazos. Tres de esos fragmentos fueron a dar a manos de Degas, y en 1918, ya muerto éste, la Galería Nacional de Arte de Londres los adquirió (Del Paso 2002: xx).

El escritor continuó hablando sobre una exposición en Londres en la que se presentó la versión incompleta del cuadro de Manet y para llenar el vacío de información del catá-

<sup>20</sup> Del Paso afirmó en distintas entrevistas que se dedicó a leer dos años antes de emprender el proceso de escritura de *Noticias del Imperio* y que una vez iniciado éste, continuó investigando y leyendo (ver, por ejemplo, Barrientos 1986 y Mergier 1987). Por las fechas de elaboración de algunos de los textos periodísticos, y aun por la aparición de la historia de Maximiliano y Carlota en obras anteriores como *Palimuro de México*, creo que el involucramiento con lo que sería el centro temático de su tercera novela empezó mucho antes de esos dos años en que dio inicio una investigación más formal.

logo de la exhibición, acude a otros autores, en particular a Aaron Scharf (2001) y al texto que yo he venido utilizando. Cuestiona el afán de Scharf por encontrar paralelismos entre los cuadros y la realidad, porque, dice, el afán de Manet no fue documentar lo más fielmente posible el drama de Querétaro, sino recrear la culminación de una “pesadilla que ensombreció la conciencia de Europa [...]. Porque en *El fusilamiento de Maximiliano* —en todas sus versiones y en cada fragmento—, más que el ojo del artista están su espíritu creador y su veredicto como republicano que condenó la Intervención y el Imperio” (Del Paso 2002: xx). Es decir, *explica* lo que en la novela se transformaría en un solo término: alegoría.

¿Por qué no incluyó en *Noticias del Imperio* algo más de lo que había escrito en el artículo, tal como hizo con otros de sus textos periodísticos? Tengo la convicción de que así como dejó fuera informaciones porque era materialmente imposible incluir todo en la novela, Del Paso optó en este caso por eliminar sobre lo que reflexionó en otro lugar debido a una postura que no sólo responde a criterios estéticos: así como le dio mayor espacio al injustamente olvidado sitio de Puebla (1863) en vez de detenerse con morosidad en el triunfo de los mexicanos en la famosa batalla anualmente celebrada (5 de mayo de 1852), así evitó engrosar las páginas dedicadas al fusilamiento en el Cerro de las Campanas, por considerar que éste está lejos de ser el único elemento que convirtió en tragedia al Imperio de Maximiliano y Carlota. A diferencia de casi todos los autores de memorias e historiadores profesionales que parecían tener prisa por llegar al desenlace (tal como lo menciona el narrador de la novela), obviando mucho de lo vivido por los emperadores desde su llegada a México en 1864, Del Paso dedica la sección “Corrido del tiro de gracia” a la recreación artística de los últimos momentos de los fusilados, y subraya a lo largo de toda la novela muchísimos factores que hicieron de toda la empresa esa tragedia que ya se prefiguraba aun antes de la llegada de los emperadores. Detenerse en los cuadros de Manet, con todo lo evocadores que pueden ser para la asociación entre plástica y literatura que recorre la obra de Del Paso (y aquí no me refiero únicamente a *Noticias*, sino a toda la creación del escritor mexicano), hubiera implicado avalar la postura de ese tipo de historiografía que el autor cuestiona desde *José Trigo*.

El papel de la écfrasis literaria en *Noticias del Imperio* varía de una parte a otra de la novela. La encontramos actuando como decorado, como motivación para los personajes y como simbolismo. En la transformación que se da del elemento visual por representaciones basadas en otros sentidos, vemos cómo la écfrasis tiende a seleccionar lo que el cuadro excluye o, al menos, no explicita. La configuración de Du Pin es un buen ejemplo del “llenado” que la literatura hace de la fotografía: ahí somos testigos de cómo Del Paso “traduce” la imagen a la palabra, a la vez que complementa lo que ésta muestra. Con el cuadro de Manet, tal como vimos, el escritor sustituyó la descripción por un discurso cuya simbología resulta aparente a la luz de la totalidad de la novela; esto es, introdujo la obra de Manet mediante una interpretación y, como dice Riffaterre, el hecho mismo de la interpretación es “una manera indirecta de recordarnos que la obra de arte es resultado de una intención, de un pensamiento, de una voluntad creadora” (2000: 166). Si en el caso de Du Pin, la écfrasis resulta ser una variante altamente eficaz, el “superlativo” del cuadro o fotografía, como diría Riffaterre, en el de la utilización del cuadro de Manet se trata de una mención críptica que, de acuerdo con mi lectura, manifiesta la intención de apuntalar la discusión de Del Paso con el discurso histórico oficial. En vez de copiar el cuadro transcribiendo con palabras formas y colores, la mención está teñida con la pro-

yección del escritor y queda al lector el esfuerzo de llenar los huecos con el fin de transformar en símbolo un cuadro que de otro modo funcionaría sólo como parte del decorado, como un elemento más dentro de la enorme masa de acciones y producciones surgidas a partir del hecho histórico que dio pie a la creación de *Noticias del Imperio*.

## Bibliografía

- Aguilar Ochoa, Arturo (1996): *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*. México, D. F.: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Barrientos, Juan José (1986): “La locura de Carlota. Novela e historia”. En: *Vuelta* 113, pp. 30-34.
- Barthes, Roland (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard/Seuil.
- Bou, Enric (2001): *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*. Valencia: Pre-Textos.
- Corral Peña, Elizabeth (2002): “Estudio introductorio”. En: Paso, Fernando del: *Ensayo y obra periodística*, pp. 13-74.
- Courthion, Pierre (2002): “Manet, Édouard”. En: *Encyclopaedia Britannica*, versión en CD-rom. *Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México* (51986). Vol. 1. México, D. F.: Porrúa.
- González Rodríguez, Sergio (1989): *Los bajos fondos (el antro, la bohemia y el café)*. México, D. F.: Cal y Arena.
- Huysmans, Joris-Karl (1997): *À rebours*. Paris: Pocket.
- Laude, Jean (2000): “Sobre el análisis de poemas y cuadros”. En: Monegal, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, pp. 89-108.
- Mergier, Anne Marie (1987): “El melodrama personal salva a Maximiliano y a Carlota del oprobio y el ridículo: Fernando del Paso”. En: *Proceso* 548, pp. 46-49.
- Paso, Fernando del (21967): *José Trigo*. México, D. F.: Siglo XXI.
- (1980): *Palinuro de México*. México, D. F.: Joaquín Mortiz.
- (1987): *Noticias del Imperio*. México, D. F.: Diana.
- (1995): *Linda 67. Historia de un crimen*. México, D. F.: Plaza y Janés.
- (2002): *Ensayo y obra periodística*. Compilación, estudio introductorio e índices de Elizabeth Corral Peña. México, D. F.: UNAM/El Colegio Nacional/FCE.
- Pater, Walter (1999): “La escuela de Giorgione”. En: *El Renacimiento: estudios sobre arte y poesía*. Trad. de Marta Salís. Barcelona: Alba, pp. 137-157.
- Praz, Mario (1979): *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Trad. de Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus.
- (1988): *El pacto con la serpiente*. Trad. de Ida Vitale. México, D. F.: FCE.
- Quirarte, Vicente (1988): “La visión omnipotente de la historia”. En: *Sábado* 535, pp. 4-5.
- Riffaterre, Michael (2000): “La ilusión de éfrasis”. En: Monegal, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, pp. 161-183.
- Saber Ver. Lo Contemporáneo del Arte* 13 (1993): *Manet, Maximiliano y México*.
- Saber Ver. Lo Contemporáneo del Arte* 14 (1994): *Manet, Maximiliano y México II*.
- Scharf, Aaron (2001): *Arte y fotografía*. Trad. de Jesús Pardo de Santayana. Madrid: Alianza.
- Sontag, Susan (1981): *Sobre la fotografía*. Trad. de Carlos Gardini. Barcelona: Edhasa.
- Trejo Fuentes, Ignacio (1988): “Del Paso: las locuras de la imaginación”. En: *El Semanario Cultural de Novedades* 303, pp. 4-6.