



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
LETRAS MEXICANAS

La écfrasis en la imagen de Carlota a partir de la configuración del poder en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS MEXICANAS

PRESENTA
MIGUEL ÁNGEL PINEDA CRISTINO

TUTOR: DRA. GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE SÁNCHEZ
ENTIDAD DE ADSCRIPCIÓN
CISAN. LITERATURA COMPARADA

MÉXICO, D.F. JULIO. 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS CONTÓ CON EL POYO DEL PROGRAMA DE
BECAS PARA ESTUDIOS DE POSGRADO

Índice

INTRODUCCIÓN.....	2
La contextualización de <i>Noticias del Imperio</i>	12
Biografía de Cesare dell'Acqua.....	27
Capítulo I. La nueva novela histórica como contradiscurso refundacional y descolonizador	
1.1. La percepción descolonizadora en la interacción social del universo público- privado.....	30
1.2. La éfrasis y lo Otro en la construcción estética de las figuras femeninas en <i>Castello di Miramare</i> y la relación con el personaje Carlota.....	32
1.3. La configuración de la éfrasis y la creación de una ética a partir de la estética.....	35
Capítulo II. La éfrasis en <i>La partenza per il Messico</i>	
II. 1. La éfrasis descrita por el narrador omnisciente.....	41
II. 2. La éfrasis descrita por el personaje Carlota.....	42
Capítulo III. El dominio masculino alrededor de la imagen de Carlota	
III.1. La mitificación de la imagen de los personajes femeninos como objetos simbólicos.....	48
III.2. La economía de los bienes simbólicos en los personaje femeninos.....	58
Capítulo IV. La temporalidad y la espacialidad en la construcción del mito	
IV.1. La temporalidad y el mito a través de la mirada masculina como orden regulador.....	71
IV.2. La espacialidad interior y profunda en la reinterpretación del orden racional y masculino.....	68
IV. 3. El reordenamiento en las éfrasis de los símbolos contenidos en la espacialidad y la temporalidad....	72
CONCLUSIÓN.....	76
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	78

INTRODUCCIÓN

Los temas que pueden estudiarse en la vinculación de la literatura con otras disciplinas aportan diversos aspectos en el conocimiento de una cultura determinada. En esta investigación se analiza la manera en que un escritor, Fernando del Paso, percibe la obra plástica del pintor Cesare dell'Acqua: *Castello di Miramare*, *La partenza per il Messico* y *L'offerta della corona a Massimiliano*, principalmente en relación con la representación del personaje Carlota y su situación como mujer. Este análisis permitirá una mayor aproximación a la comprensión de la configuración de las relaciones sociales de poder, en el marco del contexto histórico y cultural de esta novela. Hacer una investigación sobre la imagen de Carlota representada en *Castello di Miramare*, *La partenza per il Messico* y *L'offerta della corona a Massimiliano*, desde la perspectiva de Fernando del Paso, servirá para saber si las aproximaciones en el terreno estético, que él propone sobre la imagen plástica de la mujer, afirman o cuestionan al patriarcado. También se explorará si los estudios interdisciplinarios ayudan en la profundización de la configuración del poder.

En la formulación del problema de responde a las siguientes preguntas: ¿Cómo podemos comprender la configuración del poder en la postura estética de Fernando del Paso sobre la imagen plástica de la mujer, a partir de su novela donde aparece de forma directa o indirecta el personaje Carlota en: *Castello di Miramare*, *La partenza per il Messico* y *L'offerta della corona a Massimiliano*? ¿Las estructuras simbólicas trabajadas por Fernando del Paso, son relevantes en la comprensión de esta configuración del poder, vinculadas con la representación de la mujer? Otras preguntas complementarias son: ¿Es importante analizar la configuración simbólica

de las relaciones sociales de poder, en la novela de Fernando del Paso, desde la economía de los bienes simbólicos? ¿El estudio de esta novela de manera interdisciplinaria generará saberes que ayudarán a develar el sistema en que funciona una sociedad? ¿Conocer la sistematización de las relaciones sociales de poder en las écfrasis: *Castello di Miramare*, *La partenza per il Messico* y *L'offerta della corona a Massimiliano*, aportará nuevos conocimientos acerca de la constitución de su propuesta ética y estética? ¿Ubicar la contextualidad social e histórica de Cesare dell'Acqua, ayudará a encontrar las relaciones que hay entre la estética que construye sobre la imagen plástica de Carlota y de la que Fernando del Paso menciona como écfrasis en su novela? ¿La estética de Cesare dell'Acqua, vista desde la novela de Fernando del Paso, plantea alguna propuesta ética al margen del sistema opresivo de la sociedad patriarcal?

La hipótesis formulada es la siguiente: En la configuración simbólica de las relaciones sociales de poder que propone Fernando del Paso en su estética a partir de la écfrasis de las pinturas de Cesare dell'Acqua, está contenida la estructura del patriarcado. Como una proposición de la hipótesis es necesario identificar cómo está configurada la dominación masculina, a partir del concepto de economía de los bienes simbólicos y materialidad corporal, pues esto permitirá establecer un contraste con la ética que Cesare dell'Acqua propone en su estética.

El objetivo general es enriquecer los estudios de género (masculino- femenino) en el contexto mexicano a través de la exploración de expresiones interdisciplinarias de esta temática en las tres écfrasis que aparecen en la novela. En el objetivo específico se analiza cómo en la postura estética de Fernando del Paso se configuran simbólicamente las relaciones sociales de poder en el contexto del domino patriarcal.

La justificación de la investigación parte de que los estudios sobre la obra narrativa de Fernando del Paso relacionadas con la imagen plástica de Carlota son todavía escasos. Aunque las obras narrativas de este autor ya han sido estudiadas, y en el marco de estas obras la construcción de personajes femeninos, en este trabajo se pretende ir más allá de un estudio propiamente literario, de construcción de personajes femeninos, y observar la manera en que Fernando del Paso percibe al personaje Carlota y a las mujeres expresadas en las écfrasis. Aun cuando me centro en la obra de Cesare dell'Acqua que aparece en la novela, retomé el artículo: "Texto del escritor sobre Carlota, censurado en Europa. Carta de Fernando del Paso al Rey de Bélgica" (2002), que Fernando del Paso escribe sobre la situación de Carlota como personaje histórico y el último capítulo de *Noticias del Imperio*, en donde aparece el monólogo final de Carlota, pues estos textos ofrecen elementos para distinguir de qué manera se desestructura y/o reestructura la sociedad patriarcal. Los aportes que resultan de este análisis permiten una mayor aproximación en la comprensión de la forma en que se reconoce o transgrede el sistema patriarcal, en la imagen plástica de Carlota que Fernando del Paso percibe y expresa en las écfrasis de su novela. Esta investigación interdisciplinaria contribuye al conocimiento de la perspectiva-visión histórica y cultural contenida en *Noticias del Imperio*. La investigación abarca primordialmente tres écfrasis de Cesare dell'Acqua y el monólogo del capítulo final para comprender la imagen de Carlota y su contexto cultural e histórico.

La metodología consiste en el análisis de las écfrasis sobre las pinturas de Cesare dell'Acqua: *Castello di Miramare*, *La partenza per il Messico* y *L'offerta della corona a Massimiliano*. El estudio de la écfrasis de este cuadro permite conocer la

postura estética de Fernando de Paso, acerca de la imagen de la mujer en general y específicamente en Carlota en las écfrasis en las que aparece ella.

En el marco teórico-metodológico para la exploración de la écfrasis se retoma algunos conceptos de la narratología que plantea Paul Ricoeur sobre la triple mimesis, así como de la teoría de las relaciones sociales de poder de Michel Foucault en *La historia de la sexualidad* (1978), de los estudios sobre el dominio masculino en *La dominación masculina* (2000) de Bourdieu y de la materialidad corporal de Judith Butler (1993), en *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*.

Dentro del estudio presente se asume que la écfrasis literaria es la descripción de un retrato que da origen a un texto. Al ser esta descripción reinterpretación de la pintura, y no una copia exacta de ella, el discurso derivado de la écfrasis es susceptible de ser analizado mediante las partes de la mimesis:

En una definición completa, Riftaterre añade, (debido a que) el texto ecfrástico representa con palabras una representación plástica, esta mimesis es doble. Pero también es ilusoria, ya sea porque su objeto es imaginario, o bien porque su descripción tan sólo hace visible una interpretación dictada menos por el objeto real o ficticio que por su función en un contexto literario. (Riftaterre, 1994: 221)

El planteamiento que formula Ricoeur (1995) para el concepto de mimesis, se divide en tres momentos:

- La mimesis I (prefiguración) es la descripción fenomenológica de la experiencia que tienen con la realidad los personajes en el relato de ficción. (Ricoeur, 1995: 114).
- La mimesis II (configuración) se refiere al acto de tramar como operación que saca de una simple sucesión de acontecimientos una configuración

inteligible. (Ricoeur, 1995:114). En el análisis de la novela que aquí se estudia, se tendrá presente la conclusión de Ricoeur (1996) acerca de que la trama narrativa hace comprensible al sujeto como un *sí mismo*, lo cual se referirá con el término de *identidad ontológica*.

- La mimesis III (refiguración) es la interpretación hermenéutica que tiene como referente el ámbito narrativo, no para restituir la intención del autor, ni para deconstruir el texto, sino para desplegar una actividad creadora que reviva un mundo en el que podemos proyectar nuestras propias posibilidades de interpretación.

En una segunda etapa de análisis, se estudiaron de manera general algunas relaciones de poder, a partir del concepto del chora y de la definición de la materialidad corporal. Julia Kristeva en *Revolution in Poetic Language* (1984) toma prestado el término chora de Platón, para señalar una articulación extremadamente provisional y esencialmente movable que está constituida por movimientos y sus estados efímeros (Kristeva, 1984: 25). Para Kristeva la chora reúne una corriente sin fin de pulsiones que tienen lugar antes de que se produzca el significado. Después de que el sujeto entra en el orden simbólico al aceptar las normas de la sociedad, la chora queda reprimida y solo se puede observar dentro del lenguaje simbólico como presión pulsional, gracias a contradicciones, falta de significado, alteración, silencios y ausencias (Kristeva, 1984: 36).

Acerca de la materialidad corporal de Butler (1993), se vinculo esa definición teórica con el concepto de economía de los bienes simbólicos, para analizar la simbolización de la configuración del poder. Para desarrollar el marco contextual de la novela de Fernando del Paso, se retomará principalmente los estudios sobre

feminismo e historia de Ute Seydel, *Narrar historia (s). La ficcionalización por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa* (2007).

En el capítulo uno se estudia la écfrasis *Castello di Miramare*, como parte del análisis de las pinturas de Cesare dell'Acqua se incluye el contraste con la ecfrasis *La partenza per il Messico*, la propuesta de relacionar las dos écfrasis permite contextualizar la situación de la mujer en la cultura occidental, esto sirve para ubicar a Carlota como personaje histórico y personaje de la novela *Noticias del Imperio*. Se destaca también la posición ideológica de Fernando del Paso, misma que se refleja en su estética como forma de interacción ética al asumirse como escritor de un contradiscurso refundacional y descolonizador, dentro de lo que se ha denominado como la nueva novela histórica. Para tratar de entender la forma como están construidas estéticamente las figuras femeninas, específicamente el personaje Carlota, que aparecen en la écfrasis *Castello di Miramare*, fue necesario incluir el concepto de el Otro, entendido por Anika Lemaire (1982) como un lugar esencial en la estructura de lo simbólico que para Lacan está asociado con la adquisición del lenguaje.

En el capítulo dos se presentan dos écfrasis sobre la pintura *La partenza per il Messico* que simbolizan distintos momentos de *Noticias del Imperio*: en la primera de ellas, se indica el inicio del cambio de fortuna que emprenden Carlota y Maximiliano, es decir, se marca el comienzo del relato central; en la segunda descripción del cuadro se condensa ya el inicio del viaje, el desarrollo temporal de los dos personajes y el momento final de sus historias.

Esa segunda écfrasis se inscribe en un discurso mayor en el que Carlota rememora y evoca constantemente el relato de su vida, así, esta écfrasis representa

dos momentos unificados a través de su monólogo. La conciencia de su historia personal deriva, por consecuencia, en la conciencia de su identidad.

Fernando del Paso otorga al relato un carácter trágico, con lo cual le atribuye un valor estético al conocimiento documentado en el discurso histórico, y permite que el lector se relacione de manera creativa con ese conocimiento. La écfrasis de *Noticias del Imperio* se caracteriza por presentar una imagen en la que se menciona el invento del cine para hacer un tipo de descripción que muestra movimiento. Por otra parte, el monólogo de Carlota y el destinatario de su discurso son susceptibles de interpretarse como signos narrativos que muestran que la construcción de Carlota está regulada y restringida a partir de la subordinación a un orden social y político centrado en un poder patriarcal.

En *Noticias del Imperio*, lo chorático permite que la información histórica sea empleada como un texto narrativo, mismo que sirva a la verosimilitud de la ficción.

El capítulo tres está centrado en la imagen de Carlota como objeto simbólico mitificado desde la perspectiva del dominio masculino, para este análisis se utilizó la écfrasis de *L'offerta della corona a Massimiliano*. Aprovechando la ausencia del personaje Carlota, en la écfrasis se relaciona el contexto histórico con el monólogo de Carlota del último capítulo de la novela. Para explicar las relaciones sociales de dominación y de explotación a las que Bourdieu se refiere fue necesario exponer lo que señala Judith Butler sobre el cuestionamiento crítico que debe hacerse a las categorías de sexo-género-deseo como efectos de una formación específica de poder.

El capítulo cuatro trata la temporalidad y la espacialidad en la construcción del mito a través de la mirada masculina como orden regulador. Para este punto de vista, Ricoeur, en la mimesis II, plantea la función del relato como mediador en la conducción del principio al final del relato. Por lo tanto, la mimesis II se puede

estructurar a partir del poder configurador que tiene la temporalidad contenida en las écfrasis: *La partenza per il Messico*, *Castello di Miramare* y *L'offerta della corona a Massimiliano*. Las tres écfrasis sobre las pinturas de Cesare de'Acqua están relacionadas con el monólogo de Carlota del último capítulo de la diégesis. Esta relación sirve en la exploración de la conciencia de Carlota.

La contextualización de *Noticias del Imperio*

A la primera publicación de Fernando del Paso en 1958, una colección de sonetos, siguió ocho años después la novela *José Trigo*, que habría sido escrita, según él cuenta, por amor a la lengua. En 1977 apareció *Palinuro de México* y en 1987 *Noticias del Imperio*. Cada una de estas tres voluminosas obras ocupa un lugar sobresaliente en la literatura latinoamericana contemporánea. Aun cuando del Paso se proponga, en un principio, escribir sólo un relato, sus novelas crecen hasta rebasar las setecientas páginas. Él no es el tipo de escritor que avanza de una obra a otra con paso fácil. No lo contempla como un objetivo vital. No dar por acabados los libros, sino constantemente está a punto de escribirlos. En ocasiones lo visita el miedo a morir antes de haber concluido un proyecto. Cuando, finalmente, se desprende de sus obras, entonces se abre ante el lector un microcosmos en el que el gusto por la lengua del narrador se aventura en todos los dominios imaginables de la vida. Fernando del Paso describe sus novelas como un caos organizado. En ellas están los resultados de prolongadas investigaciones con las que, junto a las iluminaciones fantásticas, cimenta su ficción.

En *José Trigo* la lengua se convierte en una verdadera obsesión para Fernando del Paso. Lleva los medios expresivos hasta sus límites, de manera parecida a la de Joyce, uno de sus maestros literarios, o como Guillermo Cabrera Infante. Lo que la novela de este último *Tres tristes tigres* es para Cuba, lo es *José Trigo* para México. Juan Rulfo afirmó que uno de los guías de la nueva literatura latinoamericana era Fernando del Paso, quien se contaba entre los mejores autores del presente.

En *José Trigo*, del Paso escribe acerca del ciclo de las derrotas en la historia mexicana, como ejemplos están el levantamiento cristero de 1928 y la huelga ferrocarrilera de 1958. Sus arquetipos provienen de la mitología azteca. Fernando el Paso añade a cada figura en la novela un doble mitológico, para que se refleje el conflicto entre tradición y modernidad. Estos paralelos conciernen no sólo al contenido de la novela, sino también a su estructura: *José Trigo* representa una pirámide azteca. Se divide en tres partes. En la primera se alza la pirámide novelesca del capítulo uno hasta el nueve; después cruza un puente relacional, y retoma la cuesta del capítulo nueve hasta el uno. Cada uno de los capítulos pares complementarios está escrito en un estilo diferente, que desarticula la lengua de una distinta manera lúdica.

Fernando del Paso tuvo que poner su creativa capacidad lingüística al servicio de las agencias de publicidad para poder ganarse la vida. La figura de Palinuro, protagonista de su segunda novela *Palinuro de México*, proporciona información acerca de las experiencias de Del Paso en este ramo a través de la crónica de su fantástico viaje por el país de los productos. Los textos publicitarios, cuyas creativas propiedades lingüísticas contrastan con su material banal, preparan los juegos de palabras surrealistas que pueden hallarse en *Palinuro de México*. A *José Trigo* le fue concedido el Premio Xavier Villaurrutia. En 1969, gracias a una invitación de la Universidad de Iowa, en la que permanece durante dos años, puede dedicarse prioritariamente a escribir.

Fernando del Paso se trasladó finalmente con su familia a Londres, en busca de las raíces occidentales de la cultura latinoamericana. En un capítulo central de su novela *Palinuro de México*, que termina en Londres en 1977, rinde testimonio de sus experiencias en ese exilio voluntario en la metrópoli inglesa. En esas páginas erige

un distante e irónico monumento a Londres y, simultáneamente, rompe con la tradición según la cual los escritores latinoamericanos convierten a París en el centro de sus experiencias europeas. *Palinuro de México* apareció primero en España, y hasta dos años después en México. Esta novela monumental recibió en 1982 el reconocimiento literario más importante de Latinoamérica, el Premio Rómulo Gallegos, que es concedido sólo cada tres años. Si se recuerda a los anteriores ganadores del premio –García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes–, podrá apreciarse claramente que del Paso se colocó en la punta del canon de la literatura latinoamericana. Sobre todo en relación con *Terra nostra*, la novela de Fuentes premiada con anterioridad, que también obtuvo atención universal, *Palinuro de México* continúa una línea de grandes proyectos novelísticos latinoamericanos.

Fernando del Paso se refiere con gusto a Godard cuando dice concederle importancia al hecho de que sus historias tengan un principio, una parte media y un final, aunque no necesariamente en ese orden. De tal modo, en el capítulo tres de esta novela, el tema es la época estudiantil de Palinuro, en el trece se describe su niñez, en el penúltimo capítulo muere y en el último nace. En esta novela se encuentran tantos aspectos de la propia vida de del Paso, que éste señala a *Palinuro de México* como su libro más querido.

Palinuro es un personaje de la *Eneida*. En Virgilio es el piloto que, durante una tormenta, cae al mar. Nada hasta una playa siciliana, donde los habitantes del lugar lo matan y dejan su cuerpo insepulto. En del Paso encontramos a este Palinuro en un naufragio bastante distinto: se trata de la revolución mexicana en la sangrienta represión del levantamiento estudiantil de 1968. El Palinuro de del Paso es un estudiante de medicina que viene a la vida durante la turbulencia. Lo que lo une con su antepasado virgiliano es aquella característica que también conduce a la muerte de

Palinuro en la *Eneida*: durante la tormenta se embarca en el sueño, de tal modo que no sabe distinguir entre la ensoñación y la realidad. Para del Paso la figura de Palinuro representa un ser humano que sueña con los ojos abiertos y por ello fracasa, pues ya no puede separar la realidad de sus fantasías.

Los acontecimientos de 1968 en México significan para Fernando del Paso y para la literatura mexicana en su conjunto una profunda fisura. Muchas novelas abordan la masacre de octubre como tema. En aquel entonces el propio del Paso tomó parte en las manifestaciones. Incluso después de haberse trasladado a Europa, siempre ha vuelto a tomar posición ante los acontecimientos históricos, por ejemplo, ante el conflicto de las Malvinas, que a él, como latinoamericano en Inglaterra, afectó de manera particular.

Originalmente, los acontecimientos de 1968 no debían ser tema de *Palinuro de México*, pues la intención de del Paso era escribir un prolongado poema sobre el amor y la muerte, así como sobre la relación del individuo con su cuerpo. Sin embargo, los incidentes políticos se filtraron en el manuscrito, a tal grado que Palinuro, estudiante de medicina, se ve envuelto en su torbellino. En un capítulo central, Fernando del Paso intenta aproximarse a este episodio sangriento en la toma de la commedia dell'arte, donde la protagonista es la muerte, que siempre con diferente vestidura atraviesa la historia mexicana.

Sobre este contexto histórico concreto se encuentran innumerables temas en *Palinuro de México*. Para del Paso las obras no sólo tienen, tomando en cuenta la inmensa producción de libros, una legitimidad que reclama atención universal. A pesar de que sabe que la posibilidad de reflexionar sobre la vida en su totalidad desapareció con el último hombre del Renacimiento, intenta sin embargo aproximarse a ese ideal tanto como le es posible. Para ello emprende un viaje de

investigación en el microcosmos del organismo humano. Allí encuentra, en una dimensión diminuta, la maravilla de la vida: el mecanismo del cuerpo y la tragedia de su imperfección y perentoriedad ante la muerte. En *Palinuro* se estudia anatomía, se realizan disecciones. En contraparte, sobre el individuo Palinuro y sobre el mundo exterior rinden cuenta sus sueños, sus viajes imaginarios a través de los hospitales, a través del mundo de consumo de la publicidad, hasta planetas desconocidos o al inframundo.

La lengua desempeña ciertamente un papel decisivo tanto en *Palinuro de México* como en *José Trigo*, aunque aquí no se trata de un simple experimento del lenguaje, sino que los juegos de palabras están completamente al servicio de los personajes novelísticos, quienes tratan con las palabras como si fueran objetos. Con las palabras Palinuro resucita a su familia, a su abuelo Francisco, a su tío Esteban, a su mamá Clementina, y le declara su amor a su prima Estefanía. Incluso por medio de la lengua Palinuro consigue vencer a la muerte. Después de que, en el penúltimo capítulo, fallece durante las manifestaciones estudiantiles, experimenta en el último su vuelta a la vida. Se anuncia la aparición de personajes de la historia de la literatura que han acompañado a Palinuro y a del Paso a lo largo de su vida, sean aquellos Robín Hood, Leopoldo Bloom, Micky Mouse o Remedios la Bella. Sería falso concluir, a partir de los personajes literarios a los que Palinuro se refiere durante su nacimiento, que haya una orientación a partir de la historia de la cultura europea.

En del Paso no puede hablarse de veneración a la tradición europea, porque sus protagonistas siempre la subordinan a sus necesidades individuales, incluso las corporales, pues en su obra los tesoros de la literatura mundial pueden ser también usados como papel higiénico. Fernando del Paso trabaja conscientemente con la historia de la cultura europea. En su discurso de agradecimiento al recibir el premio

Rómulo Gallegos subraya que leyendo a los autores latinoamericanos aprendió a escribir. Encuentra la entrada a la tradición europea sobre todo a través de la anterior generación de escritores latinoamericanos que han asimilado esa tradición en sus obras. De la misma manera, tampoco *Palinuro* considera los cuadros célebres de la historia del arte como sacrosantos bienes culturales, sino que se permite transformarlos de propia mano, avanzando de la superficie hasta el fondo. Así, por ejemplo, echa un vistazo a los vasos coronarios del David de Miguel Ángel y va a la búsqueda del secreto del músculo de la risa de La Gioconda.

Aunque Fernando del Paso quiso ir tras las fuentes europeas de su cultura en Londres, se hizo evidente precisamente durante esa estadía, su identidad como latinoamericano. En su discurso de agradecimiento afirmó que a él, como a su personaje Palinuro, le sucede que sueña con un mundo en el que los continentes son islas flotantes, de tal modo que se puede viajar lejos de casa para luego, al día siguiente, reencontrar el propio país como ancla. Fernando del Paso observó en Londres que se sentía más extranjero cuanto más tiempo permanecía allí, no porque los ingleses lo trataran como a un extranjero, sino porque los mismos ingleses se le aparecían a él como extranjeros. Para él lo exótico no eran la piñata y el mango, sino las zarzamoras y las uvas.

En del Paso la extranjería es sólo una cuestión de perspectiva. Esto se vuelve claro en su novela *Noticias del Imperio*. En ella tomó como tema la invasión francesa a México durante el gobierno de Napoleón III y el efímero imperio mexicano de Maximiliano de Habsburgo. Esta historia está llena de elementos ficticios: desde la imagen de una corte austriaca en un país tropical, hasta Carlota, la mujer de Maximiliano, caída en la locura, que sobrevivió en un Castillo belga durante sesenta años: para del Paso todos esos acontecimientos poco creíbles deben apoyarse en

hechos históricos para no parecer creaciones novelescas. Él necesitó diez años para sus investigaciones, que finalmente lo llevaron a París, la obligada estación europea para los latinoamericanos. Después de su estadía de catorce años en Londres, durante la cual trabajó en la sección de lengua española de la BBC, se trasladó en 1985 a la sección española de Radio France Internationale. El propio Fernando del Paso considera esta mudanza como un primer paso de su regreso a México. Después sirve como agregado cultural en la embajada mexicana en París. La recepción de Francia fue para del Paso particularmente cordial, puesto que su llegada coincidió con la traducción francesa de *Palinuro de México*.

La tercera novela del escritor mexicano Fernando del Paso, *Noticias del Imperio* (1987), se desarrolla alrededor del Segundo Imperio Mexicano (1862- 1867), sobre todo respecto a los emperadores Maximiliano (1832- 1867) y Carlota (1840- 1927). Esta novela posee un total de 23 capítulos, de los cuales solamente los impares están narrados por el personaje Carlota, mientras que los pares poseen distintas voces narrativas, aun cuando sobresale la de un narrador extradiegético. Los capítulos impares son doce en total y todos presentan el mismo título: “Castillo de Bouchout, 1927”. Hay un discurso poético presente en los capítulos impares el cual refleja la condición mental de Carlota, es decir, muestra la corriente de conciencia de este personaje. Dicho discurso gira sobre su imaginación, fantasía, historia, deseos, sueños y recuerdos relacionados con su marido, su exilio en Bouchout y el Segundo Imperio. El discurso poético surge a partir del sujeto lírico carlotiano y de otras estrategias, como el uso obsesivo de figuras retóricas, la elaboración de un arte poética y referencias constantes a poetas y poemas. Los capítulos impares han sido menos trabajados por la crítica literaria a pesar de que ese discurso poético, presente en ellos, representa una alternativa a cómo narrar y retomar el pasado. Asimismo hay

que señalar que el discurso poético puede observarse en otros capítulos de *Noticias*, pero los monólogos de Carlota son el discurso poético más representativo de la novela. Esto se debe a que son una constante dentro del texto, poseen una reflexión artística adentro de ellos, problematizan la distinción entre lo real y lo imaginario, así como entre la locura y la cordura, la historia y la fantasía.

Antes de comenzar la lectura del discurso poético y del sujeto lírico debe ubicarse la novela de del Paso dentro de su contexto teórico y literario. Esta contextualización no sólo sirve para aclarar el marco de la novela, sino también para mostrar cómo el contexto teórico y el literario se relacionan con el discurso poético de los capítulos impares. Por esto, debe destacarse que muchos críticos de la novela histórica contemporánea latinoamericana –como Seymour Menton, Peter Elmore, Philip Swanson, Stella T. Clark, Alfonso González y Francisco Solares- Lavarre, entre otros- concuerdan en la enorme influencia que tuvieron en este tipo de novelas los planteamientos que caracterizan la corriente teórica posmoderna, a partir de las obras de, por ejemplo, Linda Hutcheon y Frederic Jameson. Estos críticos de la novela histórica señalan como recurrentes en las novelas métodos deconstructivos, el sentido autorreflexivo, la falta de un solo tiempo hegemónico o la ausencia de temporalidad, así como la confusión entre los límites de lo real y lo no real, entre la historia y la ficción –la metaficción. Igualmente, en relación con los postulados del posmodernismo, se observa en los textos el reto a la arbitrariedad de entidades establecidas y rígidas y la presencia de la intertextualidad.

Estas características destacadas por los críticos se observan en el mundo que construye Carlota en sus monólogos. Por ejemplo, la intertextualidad se encuentra en referencias directas, temas, estructuras y recursos formales en *Noticias*. Algunos de los textos literarios mencionados o reescritos en los monólogos son la obra de teatro

Corona de sombras de Rodolfo Usigli, el poema “Arte poética” de Jorge Luis Borges, así como dos de sus cuentos, “El aleph” y “Funes el memorioso”, y también los cuentos “Axolotl” de Julio Cortázar y “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” de Gabriel García Márquez. Dentro de la novela también hay referencias a textos literarios, ya que la misma Carlota dice que le habían dedicado varios libros, entre ellos *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío (Del Paso, 2003: 745). A raíz de esta intertextualidad literaria, la novela delpasiana dialoga constantemente con la narrativa y la poesía latinoamericana. Esta relación forma parte del discurso poético debido a que construyen un espacio literario que ayuda a construir al sujeto lírico.

Respecto a la interacción con la literatura latinoamericana y el posmodernismo, también hay que tener en cuenta que este último influenció obras latinoamericanas escritas en la década de los años 70, como *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes. A raíz de esta influencia se observa, en las novelas históricas posteriores, una reflexión o un repensar de los puntos principales del posmodernismo, en la medida en que procuran ir más allá de esta corriente y no simplemente emplear sus postulados. Fernando del Paso continúa esta tradición en *Noticias del Imperio* debido a que, por ejemplo, ante la dicotomía de usar lo real o lo no real, desde el ámbito de la ficción propone que las dos vertientes son válidas para hablar y criticar el discurso histórico oficial. De aquí que el discurso poético tenga un rol significativo en la novela, puesto que une lo supuestamente “real” –La historiografía– con lo supuestamente “no real” –el lenguaje simbólico, el discurso poético.

Otra gran influencia en las novelas históricas contemporáneas, a tener en cuenta, ha sido los postulados teóricos de Mijaíl Bajtín, como por ejemplo los conceptos de heteroglosia y polifonía. Críticos como Menton, Robil W. Fiddian y Juan Bruce-

Novoa han estudiado la presencia de estos dos conceptos en la novela delpasiana. Además de la importancia indicada por estos críticos, la polifonía y la heteroglosia tienen un rol principal en la creación del discurso poético con los capítulos impares. Además del posmodernismo, de la literatura latinoamericana y de los conceptos de Bajtín, el nuevo historicismo también ha estado fuertemente relacionado con las novelas históricas contemporáneas en América Latina. (Castellanos, 2012: 86)

Los fundamentos de *Noticias del Imperio* son ficcionales e históricos. Fernando del Paso relata cronológicamente la génesis y la decadencia del imperio mexicano de Maximiliano y muestra la historia desde los más diversos puntos de vista: el de los franceses austriacos, mexicanos, el de los dignatarios, campesinos o pequeños espías. Entre estos capítulos del Paso intercala los monólogos de Carlota que aquí representa la voz de la fantasía. Casi durante nueve años, enclaustrada en un castillo belga, emite sus opiniones acerca del correr de la historia, la reinventa, intenta dar marcha atrás al fusilamiento de Maximiliano a través de un monólogo que sólo está dirigido a él, para salvarle la vida. Ella narra la historia no como los documentos la constatan, sino como hubiera podido ser. En su conciencia sigue siendo la emperatriz de México y aun de toda América, y al mismo tiempo es la emperatriz de las fantasías, del olvido y de la mentira. A pesar de todo, logra arrancar a Maximiliano del olvido y darle a conocer todo lo que ha inundado al mundo después de su muerte, ya sea el descubrimiento del teléfono o la primera película sonora. Como en *Palinuro de México*, aquí las palabras triunfan, finalmente, sobre la muerte (Del Paso, 2003: 20).

La marginalidad nos lleva naturalmente a un concepto que se volverá cada vez más importante en la obra delpasiana: la descolonización. Tanto en el ámbito político y social, como en el estrictamente literario, del Paso hará hincapié en ésta que parece haber sido la noción donde culminaron muchas de sus reflexiones sobre lo mexicano,

lo latinoamericano y la relación del tercer mundo con el primero. En 1984, cuando estuvo como escritor invitado en la Universidad de *Notre Dame*, en Indiana, programó una última conferencia, un tanto ajena al plan general del curso, en la que habló del compromiso político y social del escritor latinoamericano (“Reilly: el poder de hacer daño sin ser nadie”, núm. 280), y señaló la necesidad de no quedarse callado, sino de mostrar todas las contradicciones y oportunismos de los discursos políticos. Y en “Gracias, patria” (núm. 286), discurso de 1991 con el que recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes, es más que explícito en su afán descolonizador. Aquí agradece al jurado del premio, al gobierno que lo otorga y, sobre todo, establece que más allá del gobierno está el pueblo y que es a él a quien tiene que agradecerle la distinción: es ésta una manera de marcar distancia con cualquier autoridad que pueda mermar su libertad de expresión. Después se dirige, retomando las palabras de Pacheco, a la “patria” abstracta e inasible, para agradecerle por haber sido escritor, por su libertad, por ser su ciudadano, por enseñarle su historia. Intercalados a estos agradecimientos encontramos sus consejos a la “patria”, los cuales resultan interesantes y significativos para abordar el asunto que nos ocupa. Le dice que, sin dejar de ser amiga de otras naciones, debe mantenerse soberana; subraya la necesidad de que, a pesar de sus negocios con otros países, debe ser ella la que decida sus derechos y sus reglas; le recuerda que debe elegir sus caminos hacia la justicia y la modernidad e impedir que sea el exterior el que le dicte esas pautas. En resumen, en este texto marca claramente la necesidad de cortar cualquier subordinación existente entre México y el exterior o, en todo caso, de evitar que ese lazo vuelva a darse por una dependencia que no llevaría a México a ninguna parte. Es, sin duda, una apología de la descolonización (Del Paso, 2003: 30).

Pero este concepto se había consolidado en del Paso mucho tiempo atrás. De hecho, ya estaba más que conformado una década antes de este discurso, cuando, también en el ámbito de la Universidad de *Notre Dame* durante un encuentro internacional de escritores, del Paso habló de la novela en la que trabajaba, *Noticias del Imperio*, y de su *modus operandi* en el mundo de la creación literaria. Después de colocarse en la línea de los escritores latinoamericanos que toman por los cuernos a la Historia, con mayúscula, para obtener una conciencia de esa Historia mediante la depuración de su versión oficial, tergiversadora y maniquea por naturaleza; después de explicitar una vez más cómo, paralelamente a su experiencia de autoexilio, el conocimiento de la historia de un episodio particular, como el caso del Segundo Imperio de México, lo llevó a tener una nueva visión de México y por extensión de toda América Latina y Europa, del Paso establece sus lineamientos sobre lo que desearía como nuevo modelo de novela latinoamericana: tendría que ser, dice, una novela con memoria. La novela histórica, la cual en sus mejores manifestaciones no inventa los hechos, sino que los interpreta y clarifica, resulta importante en la medida en que trascienda el pasado de los hechos que narra para venir a establecerse en un presente con huellas de ese pasado. Es por eso que el escritor que emprende una investigación para elaborar su novela no debe olvidar lo aprendido en el momento de disponerse a recrear los episodios históricos. Lo que del Paso propone es la factura de un gran mural de la historia latinoamericana vista por sus novelistas. Historia, además, inseparable de la del Primer Mundo, pero que ahora tendría que proponerse desde una perspectiva diferente a la centralidad cultural europea. Y si bien en esta conferencia no utiliza nunca el término descolonización, de eso está hablando (“La novela que no olvidé”, núm. 274).

En el otro extremo, si puede describirse así, está “La imaginación al poder” (núm. 288), que constituye un ensayo definitivo, donde recupera de manera clara y extensa todos estos problemas –el ser latinoamericano, el exilio, la marginalidad, el anticolonialismo-, retoma cabos sueltos de anteriores discusiones y polémicas, introduce conceptos y momentos clave de su obra periodística para ubicarlos en un nuevo contexto globalizador. Y aun cuando no modifica su postura, sí enriquece su reflexión gracias a dos circunstancias: por un lado, la distancia ganada respecto a algunos de los sucesos y, por el otro, la maduración que conlleva el examen sostenido de determinadas nociones: el Coloquio de Invierno, foro en el que leyó este texto, tuvo lugar a casi dos décadas del primer artículo periodístico aparecido en *El Día*.

Cuando se conoce el final de la historia, hacen nuevamente el recorrido lleva a hallazgos invisibles en una primera instancia. Está claro que *José Trigo y Palinuro de México* se leen con otros ojos a la luz de *Noticias del Imperio*. De igual manera, después de la lectura de la producción periodística, la obra literaria presenta nuevos visos. Y viceversa. Los ires y venires entre una y otra son constantes y enriquecedores. Los ejes “exilio” y “marginalidad”, como los cruces de coordenadas y abscisas, no sólo le dan continuidad a un trabajo multitemático y multigenérico expresado en forma de colaboraciones periodísticas, sino que explican algunas de las elecciones estéticas fundamentales de una obra literaria.

Al principio de estas páginas me referí a la visión del mundo del escritor; ahora descompondría este concepto en algunos de los aspectos que lo constituyen para marcar las relaciones entre uno y otro.

La elección y fundamentación estética de la obra de creación de Fernando del Paso responde a sus concepciones sociales, políticas, morales. La posición que fue

estableciendo o consolidando a lo largo de sus artículos periodísticos puede verse reflejada en su obra novelística. La posición anticolonial, conformada poco a poco a lo largo de su estancia en Europa, cobra una forma más acabada y explícita en *Noticias del Imperio*, pero seguirá apareciendo en las producciones posteriores, como en el prólogo a *Douceur et passion de la cuisine mexicaine*. Y está presente antes, en José Trigo, aunque sin explicitaciones de ningún tipo. Es posible que en la lejana década de los sesenta no estuviera aún consolidado su interés por la descolonización, pero los signos de dicha preocupación ya estaban presentes, ya constituían uno de los delgados hilos de su tejido escritural, el cual se engrosaría durante su experiencia europea, sobre todo en sus años ingleses.

Fernando del Paso no reniega de la tradición cultural europea, sino que la redefine dentro del contexto latinoamericano. Sugiere dejar de sentir que Latinoamérica accede por aprendizaje a una cultura prestada, para comenzar a cobrar conciencia de que ésta es un legado de América Latina en la misma medida que lo es del resto del mundo occidental. “Kant, Homero o Da Vinci pertenecen tanto a Europa como nos pertenecen a nosotros. Nuestra historia es también la de Europa”, afirma, y señala cómo su viaje a Europa le llevó a aprender un nuevo sentido de la historia y de la relación de Europa con América Latina “desde una perspectiva que sólo se adquiere con los años”. (Del Paso, 2003: 34)

Con esta posición sigue de cerca a otros escritores que ya habían hablado de esta “copropiedad” cultural (Fuentes, por ejemplo), concepción que calificará más tarde de “lugar común” (“La imaginación al poder”, núm. 207). Pero del Paso hace hincapié en el carácter mestizo del continente latinoamericano y explica el derecho innato de éste a la posesión de la cultura occidental dadas las características mismas

de la conquista y de la Colonia, cuyas armas más poderosas fueron la lengua y la religión (*Douceur et passion de la cuisine mexicaine*).

Durante los tres siglos de Colonia, dice del Paso en este prólogo (núm. 285), se construyó uno de los mestizaje “más fecundos” de la historia, un sincretismo afortunado, tanto en el campo del folklore, de la artesanía, del arte culinario, como, en un lapso mayor de tiempo, en las artes plásticas y la arquitectura. Reivindica, pues, el mestizaje, y por lo tanto la doble vertiente de la cultura latinoamericana, llamando la atención sobre la necesidad de asumir plenamente este doble aspecto y así abrir el camino a una forma de expresión propia, ya sin dependencias acríicas de modelos venidos de afuera. (Del Paso, 2003: 35)

Biografía de Cesare dell'Acqua

Cesare dell'Acqua. Nació en Piran (Istria) el 22 de julio de 1821. Sus primeros dibujos fueron admirados por el escultor veneciano P. Zandomeneghi, quien le aconsejó estudiar pintura, posteriormente obtuvo de los mecenas de Trieste apoyo para estudiar en la Academia de Bellas Artes de Venecia. En 1844, con motivo de la visita oficial del emperador de Austria, Fernando I y su esposa María de Saboya, el Ayuntamiento de Trieste le confió a Cesare dell'Acqua y Albert Rieger la tarea de realizar una serie de litografías sobre los momentos importantes de los festejos del Ayuntamiento. A partir de entonces fue reconocido su talento por los pintores contemporáneos, principalmente por el diseño adecuado, la habilidad de composición y la reproducción de los detalles más mínimos.

En los años 1855 y 1856 dell'Acqua a petición de su patrón Trieste P. Revoltella realizó dos grandes composiciones históricas: *La proclamación del puerto de Trieste* y *La dedicación de la Casa de Austria*. Eso cuadros conforman sus primeras obras importantes, ya que, a pesar de la lealtad a las reglas del género histórico, tienen una considerable libertad de invención.

El archiduque Maximiliano de Austria, al viajar a Bruselas en 1857 para casarse con la princesa Carlota de Bélgica, se puso en contacto con dell'Acqua para encomendarle la realización de una serie de pinturas de tema histórico, que diseñó

para la decoración del castillo de Miramare (en Trieste), cuya construcción se inició en 1856.

Los dos primeros cuadros, pintados en Bruselas entre 1857 y 1858, después de un estudio realizado en Miramare, representa a Livia Pucino y las cosechas del emperador Leopoldo al visitar el convento franciscano de Grignano en 1660. Más tarde, en 1863, Maximiliano quiso que el pintor estuviera presente en Miramare con motivo de la llegada de la delegación mexicana, que le ofreció la corona de emperador de México. El tema de la tercera imagen es este suceso histórico, mientras que el cuarto fue en 1865 a propósito de la llegada de la emperatriz Isabel en Miramare. Esta serie de pinturas incluye *Alegoría de la construcción de Miramare* y dos cuadros más que fueron encargados al pintor cuando Maximiliano ya estaba en México. La salida de Maximiliano y Carlota desde Miramare fue realizado después de la trágica muerte del emperador en 1867 mismo que se envió al castillo de Miramare.

Gran parte de su producción de acuarelas se ha perdido. Desde 1860 dell'Acqua fue miembro fundador de la Societé des aquarellistes, y participó regularmente en las exposiciones anuales, hasta 1905. A finales de ese mismo año fue puesta en escena, también en Bruselas, una gran exposición de todas las obras de dell'Acqua. En los años siguientes, en el contexto de la pintura vanguardista, ya se estaba terminando muy rápidamente el interés del público por dell'Acqua. Murió en Bruselas el 16 de febrero de 1905. (Firmiani, 1980: 1794)



Cesare dell'Acqua (1821-1905), *Castello di Miramare*, 1858.

Oleo en tela, 305 x 232 cm. Propiedad del gobierno de Austria.

Capítulo I. La nueva novela histórica como contradiscurso refundacional y descolonizador

1.1. La percepción descolonizadora en la interacción social del universo público-privado

Fernando del Paso al incluir en su éfrasis el universo público y privado tomado de las pinturas de Cesare dell'Acqua: *Castello di Miramare* y *La partenza per l' Messico*, va a mostrar una posición descolonizadora al reinterpretar el contexto histórico en el que aparecen las imágenes de los personajes femeninos en general y la figura de Carlota en particular, elabora un contradiscurso a la interpretación que tradicionalmente se tenía en discurso de la historia oficial, al centrar en las normas morales la construcción de dichos personajes; por lo tanto, Fernando del Paso mostrará la necesidad como escritor en descolonizar y refundar el discurso literario e histórico. Al analizar exhaustivamente las novelas históricas escritas por hombres, Ute Seydel (2007), concluye que “la elaboración de un contradiscurso respecto del discurso de la historia oficial no es una preocupación específica de la literatura femenina, y se constató que tanto las escritoras como los escritores rescatan del olvido las memorias de los marginados (Seydel, 2007: 175)”. A pesar de esta preocupación por el rescate de la memoria, la posición descolonizadora de Fernando del Paso que se ve reflejada desde la década de los sesenta en sus primeras obras

literarias aún con un matiz propiamente anticolonial, es necesario señalar lo que advierte Seydel con respecto a las narradoras, quienes: “ponen mayor énfasis en la memoria histórica de las mujeres, lo que podría entenderse como característica típica del ángulo de visión que adoptan las escritoras al abordar la posición y la experiencia de la mujer en los procesos históricos de México (Seydel, 2007:175)”. Seydel, al corroborar la aseveración de Nelly Richard de que lo femenino es “el pivote contrahegemónico de los discursos de autoridad” (Richard, 1990: 51), ayuda a entender que Fernando del Paso a partir de sus artículos periodísticos ya crea de esa manera alianzas descanonizadoras, y por lo tanto -como lo señala Seydel al citar a Richard- “No es necesario alertar sobre los peligros que conlleva el intento de la crítica feminista de sobreproteger la producción de las mujeres; según la especialista, esto imposibilita la creación de alianzas con otras voces descanonizadoras y lleva a la reducción de la producción de las mujeres a un ámbito limitado (Seydel, 2007:175)”. Esta alianza es más clara en *Noticias del Imperio* donde ya está definida como descolonizadora la posición moral, política y la concepción social, la cual se puede ver en el siguiente fragmento, en el que se refleja la elección y fundamentación estética de su obra de creación:

La elección y fundamentación estética de la obra de creación de del Paso responde a sus concepciones sociales, políticas, morales. La posición que fue estableciendo o consolidando a lo largo de sus artículos periodísticos puede verse reflejada en su obra novelística. La posición anticolonial, conformada poco a poco a lo largo de su estancia en Europa, cobra una forma más acabada y explícita en *Noticias del Imperio*, pero seguirá apareciendo en las producciones posteriores, como en el prólogo a “*Douceur et pasión de la cuisine mecaine*”. Y está presente antes, en *José Trigo*, aunque sin explicitaciones de ningún tipo. Es posible que en la lejana década de los sesenta no estuviera aún consolidado su interés por la descolonización pero los

signos de dicha preocupación ya estaban presentes, ya constituían uno de los delgados hilos de su tejido escritural, el cual se engrosaría durante su experiencia europea, sobre todo en sus años ingleses.

Después de colocarse en la línea de los escritores latinoamericanos que toman por los cuernos a la Historia, con mayúscula, para obtener la conciencia de esa Historia mediante la depuración de su versión oficial, tergiversadora y maniquea por naturaleza; después de explicitar una vez más cómo, paralelamente a su experiencia de autoexilio, el conocimiento de la historia de un episodio particular, como el caso del Segundo Imperio de América Latina y Europa, del Paso establece sus lineamientos sobre lo que desearía como nueva modelo de novela latinoamericana; tendría que ser, una novela con memoria. La novela histórica, la cual en sus mejores manifestaciones no invente los hechos, sino que los trasciende el pasado de los hechos que narra para venir a establecerse en un presente con huellas de ese pasado. (Del Paso, 2003: 250)

Tal búsqueda de trascendencia hacia el presente de los hechos pasados está presente en los elementos de convergencia entre la percepción de Fernando del Paso sobre la conciencia de Carlota, Maximiliano y Cesare dell'Acqua. Estos elementos serán los disparadores de una búsqueda permanente de experiencias sensibles que lo conducirá a relegar los medios que constriñan moralmente sus direcciones emocionales, intelectuales y éticos. La situación en la que está colocada la figura de Carlota que describe del Paso representa entonces a la sociedad conservadora, la cual, mantiene fuerte prejuicio moralista.

1.2. La écfrasis y lo Otro en la construcción estética de las figuras femeninas en

***Castello di Miramare* en relación con el personaje Carlota**

En *Noticias del Imperio*, con la elección y fundamentación de una estética, patente en la descripción ecfástica de la figura femenina a partir del cuadro *Castello di Miramare*, se puede analizar lo Otro en el personaje Carlota para mostrar los valores

éticos que Fernando del Paso establece al poner en relación a estos personajes femeninos con la figura de Maximiliano que representa dell'Acqua en el cuadro. Anika Lemaire (1982) señala que “en sentido general, el Otro es el lenguaje. Un lugar esencial en la estructura de lo simbólico que para Lacan se asocia con la adquisición del lenguaje. El Otro también puede representar un lugar intersubjetivo entre el “yo” que habla con aquel que escucha (aquí se representa el contacto entre el sujeto y el analista). Asimismo, el inconsciente es un lugar donde se piensa: otra escena. Ese Otro de los sujetos (Lemaire, 1982: 217)”. En la siguiente écfrasis de *Castello di Miramare* se interpreta qué construcción estética de Fernando del Paso motiva una aproximación descolonizadora a la situación de sujeción de los personajes femeninos:

La Sala XIX del Castillo de Miramar, situada entre los salones Chino y Japonés y la antigua Sala del Trono, tiene el nombre de “La Sala di Cesare dell'Acqua” porque en ella se encuentran varios cuadros de ese pintor ístrio. Uno de ellos, representa la fundación de Miramar por Maximiliano y en él aparece entre otras cosas una mujer con un tocado de plumas no muy diferente a un penacho azteca, que le ofrece al Archiduque –vestido con una túnica púrpura- una piña: la fruta tropical por excelencia que figuraba en el escudo de Maximiliano coronada por el lema: “Equidad en la Justicia”. (Del Paso, 2006: 316)

La posición anticolonial de la estética de Fernando del Paso se puede ver en la descripción que hace de los elementos que componen el cuadro, pues manifiesta la contradicción colonialista del Archiduque Maximiliano al aparecer coronado por el lema: “Equidad en la Justicia” y recibir la fruta de un personaje que simboliza al Otro en la inequidad del dominado. La posición crítica al hecho histórico y a la necesidad de describir objetivamente la pintura está en el apego al suceso en sí y en el

rompimiento con la limitante que una cultura impone al discurso con el que describe lo percibido por su mirada e imaginación.

A lo largo de la novela, del Paso conducirá al lector a la rememoración de los hechos históricos que pone en voz de sus personajes, en el caso de Carlota, esto lo hará también a partir de la reconstrucción de los recuerdos que ella haga. Los elementos que aparecen alrededor de las éfrasis de Cesare dell'Acqua representan a una sociedad conservadora. Esta sociedad conservadora heredará sus fundamentos a la sociedad en la que Fernando del Paso realiza su obra creativa. En el siguiente fragmento tomado de un artículo titulado: "Texto del escritor sobre Carlota, censurado en Europalia. Carta de Fernando del Paso al Rey de Bélgica", se puede ver que esta situación de restricción moralista explica mucho el carácter del personaje Carlota:

Decidido a que mi artículo fuera publicado sin que se le cambiara una coma, reiteraré mi decisión de que no apareciera en el catálogo así como mi negativa a asistir a Europalia. En lo que a mí artículo concierne, desearle subrayar dos o tres cosas. El probable embarazo de Carlota es una posibilidad que difícilmente puede ser ignorada por los historiadores. El propio Diccionario Penguin de Historia se refiere con toda seriedad a ella y a su también probable producto, el General Weyfrand. Hablar de este embarazo no tiene el propósito de alimentar la morbosidad popular y así- al menos éste es mi caso- suscitar la composición y la simpatía por la tragedia personal que pudo haber sufrido la Emperatriz en esas muy probables circunstancias. Uno bien puede imaginarse el terror, la angustia, la desolación de Carlota, ante la certeza de ser acusada de haber deshonrado a la Casa Real de Bélgica. En esa época, el embarazo fuera de matrimonio –y el suyo lo hubiera sido: Maximiliano abandonó para siempre en México el lecho conyugal- de la hija de Leopoldo I de Bélgica, nieta de Luis Felipe de Francia, prima de la Reina Victoria de Inglaterra (Del Paso, 2002: 1161).

La manera como son narrados estos hechos históricos forman parte de la po(ética) de Fernando del Paso, y se manifiesta en su novela a partir de las éfrasis en las que aparece Carlota, ya sea colocándola en espacios privados o públicos. El carácter que muestra la figura de Carlota es de sometimiento y castigo a la culpa sexual del judeocristianismo. En el siguiente fragmento del artículo mencionado de Fernando del Paso, se puede ver que las éfrasis sobre las pinturas de dell'Acqua muestran la concepción del mundo que tienen los personajes femeninos y Carlota, derivado de un lugar donde no se pueden apreciar ellos mismos en libertad:

Es posible, por tanto, admitir que el escándalo era inevitable. El escándalo, ahora, más de un siglo después, lo escandaloso, es negar esa posibilidad, es no entender y no perdonar, es no sentir la menor misericordia por una pobre Princesa sumida en el espanto y la soledad. Es necesario, además, tener en cuenta que si Carlota no hubiera caído en una locura que dura 60 años, la vida de ambos se habría reducido a un oscuro, mediocre melodrama. Fue esa muerte, y esa locura, la que elevó el melodrama a la altura de la tragedia griega. Y de suponerse que el detonador de la locura de Carlota pudo haber sido un embarazo producto de relaciones adúlteras. Toda locura tiene algo o mucho de grotesco. Se entiende que saber que Carlota, en su paranoia, rechazó en Saint-Cloud un vaso de naranjada porque creía que la iban a envenenar y que en el Vaticano metió los dedos en la taza de chocolate de Papa cause risa a varias personas. Pero no a aquellas –entre la miseria infinita y el insondable misterio de la locura (Del Paso, 2003: 251).

1.3. La configuración de la éfrasis y la creación de una ética a partir de la estética

La figura femenina creada por Fernando del Paso, en sus éfrasis tiene influencia del contexto histórico en el que vivieron sus personajes, esta situación de la mujer en

relación a los cambios sociales en el siglo XIX, lo sintetiza José Ricardo Chaves en *Los hijos de Cibeles*:

Además de estos importantes cambios en la estructura ideológica de la sociedad decimonónica, se dio una variación del régimen sexual, al irse modificando paulatinamente las relaciones entre los sexos, al dejar progresivamente la mujer el ámbito doméstico para experimentar lo mundano: el trabajo remunerado, la educación, el arte, el consumo suntuario, el ocultismo...La educación se convirtió en una prioridad para las mujeres, incluso antes que la obtención del voto, por el que había que esperar el siguiente siglo. Esta mundanización de la mujer fue percibida como una amenaza para los hombres, incluidos los artistas, quienes manifestaron estos temores en un robustecimiento, en sus representaciones femeninas, de la polaridad mujer fatal/mujer frágil, enraizada en la tradición cristiana como Eva/ María (Chaves, 1997:12).

A lo largo de *Noticias del Imperio* está reflejada la necesidad por buscar mayor libertad expresiva de parte de los personajes. Este rechazo al sometimiento es la forma en que Carlota, como personaje femenino, se relaciona en un mundo proveniente de la cultura judeocristiana, y por lo tanto organizado por principios morales similares. Hay que recordar que en el *Antiguo Testamento* existen pasajes que se refieren a la mujer como portadora del mal, y que ha sido representada por personajes como Lilith o Eva, a quienes se considera las madres de la humanidad pecadora. A partir de la influencia de la tradición judeocristiana se ha construido una idea estigmatizada sobre la sexualidad. Este aspecto de la sexualidad tiene un sentido semejante en los personajes femeninos y en Carlota. En la éfrasis *Castello di Miramare*, los personajes que menciona del Paso los busca representar en su contexto, el cual tiene su antecedente como lo menciona Chaves en la época en que la represión victoriana y el encorsetamiento impedían una libertad mayor corporal:

El siglo XIX empezó con una situación de apertura en asuntos sexuales, tras la Revolución Francesa, pero muy pronto la situación cambió y se impuso más bien la represión victoriana que, aunque significó encorsetamiento para el buen burgués, para libertinos y decadentes fue motivo para marchar a contracorriente y experimentar nuevas sensaciones por medio de drogas, viajes y sexo refinado, exótico y perverso (Chaves, 1997: 12).

Este contraste de las éfrasis de la imagen de Carlota con las características de la moral judeocristiana hacia la sexualidad, reafirma el distinto tratamiento que le da Fernando del Paso a la moral en su novela. La perspectiva contraria a la de Fernando del Paso, está contenido en *La Biblia*, en donde se tematiza el cuerpo de las mujeres con el pecado, principalmente cuando se refiere a la norma de sexualidad, pues ellas no son vistas como sujetos sino como la materialización portadora de maldad, es decir, que si la sexualidad es impura, y las mujeres son las contaminadoras de los hombres, el cuerpo de las mujeres, al ser la encarnación del pecado, desde una perspectiva bíblica, deben ser condenadas y sometidas por sus impulsos sexuales. Esta tematización del cuerpo de la mujer lo trata Judith Butler al mencionar que “hay una materialización de la razón que opera en la desmaterialización de otros cuerpos, porque lo femenino, en sentido estricto, no tiene morfología ni contorno (Butler, 1993:49)”. Tal espacio social en el que se da un despojo conceptual del cuerpo, y donde está colocada Carlota, es parecido a la sociedad proveniente de la tradición judeocristiana, en la que hay una sobredeterminación en el proceso que comprende dicha apropiación temática del cuerpo que más conviene al mecanismo de poder masculino. Por lo tanto la sexualidad, dentro del contexto de las pinturas de Casare dell'Acqua, es normada a conveniencia del mecanismo de poder masculino. Esto lo podemos ver en la imagen de la mujer descrita en la éfrasis *Castello di Miramare*.

Por su parte en la *La partenza per il Messico*, la imagen de la mujer está tematizada en Carlota pues aparece en la éfrasis del espacio de Casare dell'Acqua, como un personaje heterogéneo. Sobre este aspecto de lo heterogéneo, Gabriel Weisz (2009) advierte que “esta tematización se concentra en la mujer como un sujeto abstracto para evadir la responsabilidad de referirse ella como una lateridad diferenciada. Me refiero a la lateridad por esa característica propia de lo heterogéneo que no se presta a los mecanismos de determinación. Naturalmente no se puede hablar de una esencia de la mujer, que por otro lado sí opera en el proyecto político de la tematización” (Weisz, 2009: 59). La tematización de Fernando del Paso sobre la éfrasis de alguna imagen heterogénea de Carlota podría ser considerada como la representación de una transgresora del sistema instaurado.

Según el mito bíblico, en este enfrentamiento de poderes, la mujer (Eva) quedó en desventaja al sufrir una derrota y quedar estigmatizada. La cosmogonía cristiana también fundamenta una actitud social opresiva que justifica el sometimiento de las mujeres, este rasgo moral se observa en el contexto externo e interno de la novela de Fernando del Paso.

Dentro de la sociedad opresora donde habita Fernando del Paso y aún más Carlota como personaje de la éfrasis *La partenza per il Messico*, existe una idea muy rígida sobre la fidelidad sexual en la mujer, quien, al contraer matrimonio, deben jurar ante la Iglesia Católica fidelidad a su esposo. Si por alguna causa, incluso la débil sospecha, como en el caso del personaje Carlota, una mujer mantiene una relación extramarital, recibirá de la sociedad conservadora un estigma que la culpará y asociará con la perversidad. Esta sociedad conservadora está representada en la oposición de los personajes centrales con los personajes secundarios de la éfrasis *Castello di Miramare*.

Es pertinente conocer en qué se relaciona un personaje como Carlota con los mitos de Lilith o Eva, no porque considere que Carlota sean muy parecida a cualquiera de ambos mitos, sino para ver cómo se ha constituido una idea de la imagen femenina dentro del contexto de una sociedad tradicional donde predomina la estigmatización sobre las mujeres que aparecen en algunas écfasis de Fernando del Paso.

El mundo al que hace referencia la obra de Fernando del Paso también está caracterizado por el sometimiento y la obediencia. La desobediencia simbólica, tanto del mito de Eva como de algunas écfasis de la imagen de Carlota, se concreta en el rompimiento de un tabú erótico y este rompimiento devela el corpóreo erotismo de Carlota. El conocimiento que aspiran a obtener las mujeres y el erotismo son sabidurías y experiencias autónomas, espacios de humanización y de cultura que le están vedados. Al adquirir ese conocimiento sobre un personaje femenino, el artista reorganizó en su obra la realidad, es decir, reconstruyó y creó otros parámetros normativos para enfrentar las normas impuestas por la sociedad.



Cesare dell'Acqua (1821-1905), *La partenza per il Messico*, 1866.

Oleo sobre tela. 129 x 155 cm. Propiedad del gobierno de Austria.

Capítulo II. La éfrasis en *La partenza per il Messico*

II. 1. La éfrasis descrita por el narrador omnisciente

En la novela *Noticias del Imperio*, la éfrasis se analizará partiendo de las tres partes de la mimesis reconocidas por Ricoeur (1995). Dentro de este texto literario se estructuran dos formas de éfrasis sobre el cuadro *La partenza per il Messico* de Cesare dell'Acqua. La primera de ellas la menciona el narrador omnisciente, según se lee en el siguiente fragmento:

Otro de los cuadros de Cesare dell'Acqua de la sala XIX del Castillo de Miramar se titula *La partenza per il Messico*. Maximiliano y Carlota están de pie en la barca de ocho remeros que los condujo a la “*Novara*” desde el embarcadero de Miramar. La fragata, allá a lo lejos, en la rada, estaba empavesada con sus oriflamas de gala. En su mástil mayor ondeaba una bandera imperial mexicana. Otra en la propia barcaza, una más en la torre del castillo. Cerca de la “*Novara*”, el barco francés “*Themis*” que los acompañaría hasta México, y el yate imperial “*Fantaisie*”, además del cañonero austriaco “*Bellona*” y seis vapores de Lloyd que los escoltarán durante una parte de la primera jornada. Según el historiador belga André Castelot, Carlota señaló el pabellón francés izado en la “*Thémis*” y le dijo a Max: “es la bandera de la civilización la que nos acompaña”, y Maximiliano permaneció callado. Todo Trieste había venido a despedirlos, y desde el muelle, cubierto de flores, los triestinos: hombres, mujeres, niños, arrojaban besos a los Príncipes, lanzaban vivas, les deseaban la mejor de las suertes (Del Paso, 2006: 323).

Esta écfrasis indica el inicio de la peripecia que emprende la pareja imperial (Carlota y Maximiliano). Esta descripción representa y resume a nivel visual el comienzo del relato central, por ello propongo que es posible asociarla con el concepto de prefiguración. Una característica de la pintura es que en ella se proyecta la perspectiva hacia un futuro, es decir, hacia las expectativas militares, políticas y personales de ambos personajes. Es por esto que la écfrasis realza símbolos como la bandera imperial y la ceremonia militar que acompaña ese momento de partida.

II. 2. La écfrasis descrita por el personaje Carlota

La segunda forma de écfrasis se configura en el monólogo de Carlota, en este fragmento, hay una evocación nuevamente a la pintura de Cesare dell'Acqua, sin embargo, la imagen se reconfigura de manera distinta desde la visión de Carlota pues esta segunda descripción del cuadro ya no representa sólo el punto de partida que se observó en la primera écfrasis, sino que, ahora, condensa además el desarrollo temporal de los dos personajes, así como el momento final de sus historias. Esto se ve en la conciencia que se muestra sobre Carlota en dos momentos distintos: el primero dicho por el narrador omnisciente sobre el inicio y expectativas del viaje, tan lleno de “presagios y promesas azules”; y el segundo, donde ella ya conoce el verdadero alcance de sus ilusiones. Para ese segundo momento, Carlota evoca aquel tiempo de exaltación, representado en la expresión “mi corazón (se pone) de nuevo a latir sobresaltado”:

Inventaron el cine, y con el cine es como si de pronto todas nuestras fotografías y daguerrotipos y pinturas se llenaran de vida y movimiento. Como

si todas las banderas austriacas y francesas y mexicanas del cuadro de Cesare dell'Acqua que inmortalizó nuestra salida de Miramar a México se pusieran a ondear, y los remeros a remar, y mi corazón de nuevo a latir sobresaltado, y las aguas del Adriático, que eran ese día como un espejo, a ondear apenas bajo las velas de la Novara recién hinchadas por el viento que se podría soplar, suave y frío, voluptuoso y lleno de presagios y promesas azules (Del Paso, 2006: 288).

A lo largo de sus monólogos, Carlota ve sucesos de su historia representados en objetos, personas y hechos concretos de su entorno y recuerdos que evoca. Un ejemplo de esto es precisamente la écfrasis, pues en ésta se aglutinan las diferentes experiencias vividas. En la descripción de la pintura se muestra que ella es consciente ya del orden de los hechos y del desenlace de los acontecimientos. Dicho de otro modo, en la écfrasis dicha por Carlota y no por el narrador omnisciente, se deja entrever que Carlota es capaz de visualizar su propio relato unificador del pasado con el presente. En el siguiente fragmento Carolina Castellanos (2012), afirma que el conocimiento de ese relato es el mecanismo con el cual quedan integrados los sucesos aislados y los episodios que atraviesa el personaje, este discurso con características poéticas se comprende mejor a partir del estudio de Ricardo Gullón (2012):

En La novela lírica este crítico explica que algunas de las características más destacadas de las obras llamadas líricas o poéticas o psicológicas son la interiorización, el uso tanto de la corriente de conciencia como del monólogo interior, la coherencia del punto de vista, la simultaneidad narrativa, la ruptura de la linealidad temporal y la exigencia de un lector activo. Estos rasgos que señala Gullón están presentes en los capítulos impares, los monólogos de Carlota, que presentan un punto de vista y no hay una linealidad temporal. Además, dicho crítico afirma que el material de la novela lírica está desordenado deliberadamente, y “tras ese material se siente justamente un “estado de conciencia”, todavía inarticulado, pre verbal, una latencia sólo

audible en lo que se refiere Gullón es el del discurso poético de Carlota. Es el discurso que surge a partir del monólogo perceptivo y el cual está permeado por el semiótico del lenguaje simbólico, es decir, por contradicciones, incongruencias y tipo de lenguaje justamente metafórico (Castellanos, 2012: 90).

Castellanos considera que Carlota, aunque se encuentre en un estado de conciencia alterado, podrá reconocer su propia historia, por lo que generará en consecuencia el develamiento de su nueva identidad ontológica, puesto que su condición no es la misma al inicio que en el momento de la écfrasis, y ella comprende ese cambio:

Este estado de conciencia y tipo de lenguaje justamente apuntan al estado de la chora, pues reúne una corriente sin fin de pulsiones que tienen lugar antes de que se produzca el significado. Estas manifestaciones del lenguaje simbólico aparecen en los monólogos, porque Carlota está en un estado de conciencia que no necesariamente se ajusta al lenguaje racional, normativo y denotativo, que sería el de la historia oficial o el del monólogo interior conceptual. Por el contrario, se acoge a un lenguaje que le da cabida a otras perspectivas que precisamente contribuyen a la construcción del discurso poético y a una crítica implícita de la historia por parte del sujeto monologante. Es decir, el sujeto de los monólogos se expresa con un lenguaje simbólico que se remite a un ámbito no normativo, lo cual le permite presentar un punto de vista y una crítica diferente (Castellanos, 2012: 91).

El inicio del viaje hacia México que emprenden Maximiliano y Carlota y el final trágico representado en la écfrasis muestra como Fernando del Paso acentúa un carácter trágico al relato con la finalidad de proyectar las cualidades de los personajes más allá de un evento histórico al que están circunscritos, y así, el autor les otorga una categoría estética que no necesariamente se fundamenta en los hechos asumidos por el discurso histórico. Dicho en palabras de Jauss (1987:58), del Paso

produce una historia que no sólo está representada sincrónica y diacrónicamente en la secuencia de sus sistemas, sino que crea la historia de un personaje en el que se fusiona el horizonte de expectativas del autor. Lo anterior no se contrapone, sin embargo, al hecho de que la novela actual se apoye de eventos documentados desde la historiografía para reforzar la verosimilitud del discurso literario. Es decir, la narrativa histórica se retroalimenta, en un ir y venir, del discurso histórico.

En la écfrasis producida por Carlota se menciona que el invento del cine le da movilidad a la imagen fija de la pintura de Cesare dell'Acqua, esto muestra de que la novela de del Paso aprovecha como recurso narrativo esa imagen en movimiento.

En el pensamiento de Carlota está contenido una serie de elementos que Fernando del Paso le asigna en la refiguración creativa que hace de ella. Esta reinterpretación del personaje y la atribución de características distintas a las que se reconocen en el discurso histórico “objetivo”, son un procedimiento que se reconoce a través de la mimesis III.

El monólogo en Carlota es un signo narrativo que comprueba que su materialidad corporal es producida por la práctica reguladora en la que su cuerpo está colocado, en un estado de subordinación al que ella es sometida por la fuerza reguladora que desde el ámbito social y político la enmarcan; es decir, el monólogo representa el aislamiento social y la restricción de Carlota del espacio público. Aunado a esto, es muy significativo que el destinatario de su discurso sea Maximiliano, quien ya está muerto.

Estas características simbolizan un ejercicio de control corporal producido como práctica reguladora de un cuerpo gobernado por el dominio masculino que relega a Carlota al espacio privado, y que la despoja de un estatus de poder que tenía sólo junto a Maximiliano.

Mientras que en el espacio privado Carlota repasa constantemente las etapas de su vida, puesto que ellas conforman su identidad ontológica; en el espacio público, su personalidad es reducida y alineada sólo a la mujer enloquecida.

Por ser Carlota la voz de la “otra” y de la “otra loca” en los monólogos, su presencia representa la oportunidad de darle voz a los olvidados y más específicamente a la mujer olvidada, despreciada y tachada de loca: a la subalterna. El sujeto lírico que conforma Carlota es el marginal, el rechazado, no solo en términos sociales o económicos, sino también dentro de su papel histórico en la sociedad. Su discurso poético, en esta medida, retoma el tema de la locura social al tiempo que juega con la definición y la construcción/ recreación de la historia. Se trata de un discurso poético por parte de una marginal que se refiere a la locura de escribir “la historia” o “una historia” y a cómo narrarla.

Debido a esta situación, el discurso poético de la novela cuestiona la visión tradicional sobre la historia del Segundo Imperio, ya que la novela recupera a uno de los testigos principales de los eventos históricos que había sido marginado, tanto en la sociedad como en la historia oficial. La locura o el discurso sobre la locura y el discurso historiográfico representan el juego de poder que se señalaba entre el monólogo interior conceptual y el perceptivo, y entre el lenguaje racional y el simbólico. Así como *Noticias* dentro de los monólogos de Carlota y en los capítulos pares recupera los hechos –los conceptos, la historia, los eventos concretos-, en los monólogos carlotianos también se presentan las emociones, las impresiones de los sentidos –la chora, el lenguaje simbólico. En medio de estos dos planos o discursos se instala el discurso poético, pero no se trata de un tercer estilo separado o radicalmente diferente. Es decir, la novela cuestiona las nociones occidentales sobre la forma de retomar los eventos históricos –la objetividad del historiador y sus

fuentes. Al mismo tiempo, la obra propone que el discurso poético puede de forma válida retomarlos y analizarlos sin agotarlos, justamente porque no los reduce a una sola visión o denotación.



Cesare dell'Acqua (1821-1905), *L'offerta della corona a Massimiliano*, 1863.

Oleo sobre tela, 125 x 182 cm. Propiedad del gobierno de Austria.

Capítulo III. El dominio masculino alrededor de la imagen de Carlota

III.1. La mitificación de la imagen de los personajes femeninos

En *Noticias del imperio*, Fernando del Paso muestra a partir de la écfrasis de *L'offerta della corona a Massimiliano*, una situación en la que está ausente el personaje Carlota aunque lo que servirá para analizar esta écfrasis es la relación que hay con esta imagen del hecho histórico y el monólogo de Carlota ubicado en el último capítulo de la novela. La información histórica contenida en la pintura y en la écfrasis del monólogo de Carlota se deben tomar en cuenta no sólo como datos aislados, sino como parte complementaria del universo creativo que muestra el escrito en este espacio, al poner en relación su interpretación con los hechos históricos. En el siguiente fragmento del monólogo de Carlota se muestra información sobre el contexto histórico de Carlota y que dentro de la novela cada elemento mencionado tiene una relación entre sí, es decir, en esta parte Carlota comienza por augurar un final próximo, nuevamente este espacio en el que ella está colocada como el lugar central donde se dan estos hechos:

Pronto, pronto, que se me va la vida y se me acaban las palabras. Vistan a mis lacayos con sus libreas de gran gala. Llamen al gran mariscal de la corte. Convoquen a todos los Fugger y a todos los Rothschild para que traigan a Miramar todo el dinero que me escondió mi hermano Felipe. Convoquen al Arzobispo y al Nuncio. Ordenen a todas mis damas de honor que se presenten ahora mismo en el castillo. Enciendan las calderas de la Novara. Llamen al gran maestro de ceremonias. Convoquen a los guardias palatinos. Que presenten armas los cazadores y los zuavos. Llamen al batallón egipcio y al cuerpo de voluntarios austriacos. Preparen el carruaje descubierto y las seis

mulas color Isabelle con patas de cebra. Que se presenten los Dragones de la Emperatriz y los guardianes rurales. Preparen mi manto de terciopelo púrpura. Convoquen a los generales edecanes y a los generales de división y a los oficiales de ordenanza. Empaquen todos los muebles de Miramar. Las cortinas de brocado con el lema Equidad en la Justicia. Las cómodas María Teresa. Las sillas del comedor Enrique Segundo. El escritorio de María Antonieta. Las piedras de granito del Tirol de la fachada. Empaquen los laureles del jardín, las magnolias, el kiosko (Del Paso, 2006: 1043).

Considerando lo anterior, Fernando del Paso, en la écfrasis que se transcribe a continuación hace corresponder esta rememoración de Carlota del Castillo de Miramar, pues en ese lugar donde, además de estar la sala dedicada a las pinturas de Cesare de l'Acqua, sucede lo representado en el cuadro *L'offerta della corona a Massimiliano*:

En otro cuadro, Cesare dell'Acqua ilustró *L'offerta della corona a Massimiliano*. Este ofrecimiento, hecho por la Diputación Mexicana, tuvo lugar en Miramar el 3 de octubre de 1863. Carlota no estuvo presente en la ceremonia, y Maximiliano aparece vestido de civil, sin condecoraciones. Formaban también parte de la Diputación José Manuel Hidalgo, Tomás Murphy, el General Adrián Wold'obm, Joaquín Velázquez de León, Francisco Miranda y Antonio Escandón, entre otros. Poco tiempo antes, Maximiliano y Carlota habían viajado: él a Viena para hablar con su hermano sobre la cuestión de los derechos sucesorios, y la Archiduquesa a Bruselas. De regreso a Miramar, Carlota, a partir de sus notas, redactó una memoria de más de cincuenta páginas, titulada "Conversations avec Cher Papa", Leopoldo, feliz por haber recuperado su papel favorito –el de tutor de futuros soberanos–, insistían en que no debían renunciar ni al trono de México, ni a sus derechos en Austria. Por otra parte, las instrucciones de Francisco José eran muy claras: no se debía dar a la diputación mexicana un carácter oficial sino privado, y de ninguna manera Maximiliano debía, en su respuesta, hablar en nombre del

Emperador de Austria y ni siquiera mencionar su nombre. Como también era de esperarse, el discurso de Gutiérrez Estrada abundó en frases rimbombantes y excelsas. El señor Gutiérrez Estrada, nacido en un país de funesto porvenir, sinónimo de desolación y ruina, presa de instituciones republicanas que eran un manantial incesante de las más crueles desventuras, presentaba la corona del Imperio Mexicano que el pueblo, en el pleno y legítimo ejercicio de su voluntad y soberanía, por medio de un decreto solemne de los Notables ratificado por tantas provincias y que lo sería pronto, según todo lo anunciaba, por la nación entera, y con la esperanza de que por fin para México luciera la aurora de tiempos más dichosos, presentaban la corona al digno vástago de la esclarecida e ínclita dinastía que entre sus glorias contaba haber llevado la civilización Cristiana al propio suelo en el que se aspiraba a que Él, Maximiliano de Habsburgo, a quien tan altas prendas había dispersado el Cielo con manos pródigas, hombre de rara abnegación que es el privilegio de los hombres distinguidos a gobernar, y con Él su Augusta Esposa, tan distinguida también por sus altísimas prendas y su ejemplar virtud, fundaran en este siglo XIX por tantos títulos memorables, el orden y la verdadera libertad, frutos felices de esa civilización misma. En su contestación, Maximiliano pidió que se tomaran las disposiciones necesarias para consultar al pueblo mexicano sobre el gobierno que se quería dar a sí propio, en virtud de que él no estaría dispuesto a aceptar el trono sin que el voto de la capital fuera ratificado por la nación entera (Del Paso, 2006: 316-317).

En la ékfrasis anterior, en relación con el fragmento del último monólogo de Carlota, se revela la intención de construir un relato, de narrar una historia debido al acto cultural que intenta descubrir nuevas relaciones entre las cosas del mundo a partir de la interacción del tiempo interno de una obra de arte con el carácter temporal de la existencia humana, a la que se refiere Ricoeur, en la siguiente cita:

Entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que

presenta la forma de necesidad transcultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal (Ricoeur, 1995: 113).

Esta necesidad transcultural de articular el tiempo humano en un modo narrativo debe ser cuestionada como lo señala Butler, en el sentido de que si la naturalidad es un acto establecido por la cultura, o bien, un performance cultural que alcanza su significación plena al convertirse la narración en un acto subversivo. Al conceptualizar el género (masculino-femenino) como performance entendido como “actuación cuya condición coercitiva y ficticia se presta a un acto subversivo”, Butler se cuestiona si la “naturalidad se constituye a través de actos culturales que producen reacciones en el cuerpo: ¿acaso ser femenino o masculino son hechos naturales o un performance cultural?” Indaga a partir de ello, cuáles son las categorías fundantes de la identidad: ¿acaso son el sexo, el género, el deseo sexual, hechos naturales o un performance cultural? Las categorías fundantes de la identidad de Carlota están contenidas en la performatividad de su memoria, materializada en el monólogo que funciona como un mecanismo resignificador de la conceptualización tanto del género femenino que representa ella como del masculino que representa Maximiliano; esto sucede en los hechos que enumera en el monólogo, ordenado temporalmente por secuencias que van de la alusión a la navegación marítima, al pecho ensangrentado y el fusilamiento en el Cerro de las Campanas. En Carlota y Maximiliano se muestra elementos de ambos géneros y por lo tanto se rebasan las oposiciones binarias: hombre/mujer; masculino/femenino, lo que resulta es un género en construcción: “Yo soy tu amor vestido de marinero”. En el monólogo siguiente, Carlota trasciende la estabilidad que conforma la naturalización cultural de los cuerpos. Butler parte de la noción del “contrato heterosexual”, entendido como obligatorio y para lograr la

coherencia del cuerpo, debe haber un género estable- masculino (hombre) y femenino (mujer); esto desde la óptica de género se define jerárquicamente y por lo tanto la mujer ocupa un lugar subordinado:

Por eso, Maximiliano, el día en que yo me muera te vas a morir conmigo. Yo soy tu amor vestido de marinero. Yo soy tu espanto disfrazado de espejos, tu pecho tatuado de códices, tu miembro envuelto en hojas de plátano. Yo soy tu lengua amarrada a la lengua de Concepción Sedano. Tus barbas enredadas a los espinos en flor bordados en mi almohada, tus labios que besan el polvo del Cerro de las Campanas. Yo soy, Maximiliano, tu carne embarrada en las canteras de la Cuesta China, tu saliva que fluye por el Acueducto de Los Remedios, tus uñas encajadas en la pulpa de una sandía. Yo soy tus huesos que tocan una marimba. Tus ojos azules incrustados en la cara del indio. Yo soy tu ombligo, Maximiliano, colgado de la luna de Querétaro (Del Paso, 2006: 1029).

Butler, al exponer las categorías de sexo-género-deseo como efectos de una formación específica de poder que requiere de “un cuestionamiento crítico, designa como genealogía una tarea que consiste en buscar el centro y desmontar las instituciones que definen el falocentrismo”. En el siguiente párrafo Carlota no aparece como un personaje que esté sujeto al poder hegemónico representado por Maximiliano pues ella decide convencerlo para viajar a México. En oposición al marco social que limita el género femenino, Carlota imagina desde su locura que ella ha sido quien orientó el destino de Maximiliano, en esta parte del monólogo se aprecia la situación trágica que aún no sucede en el cuadro, pues en la éfrasis no hay elementos que auguren el desenlace del proyecto de recuperación de la corona de México. La presencia protagónica del universo masculino en ese espacio de toma de decisiones contrasta con el monólogo de Carlota en el que ella ya sabe lo que

sucedió. Precisamente, porque lo femenino y lo masculino no son nociones estables, su significado es tan problemático como “mujer” y “hombre” y porque ambos términos adquieren sus significados problemáticos cuando se les considera términos opuestos. Fernando del Paso aporta otra perspectiva de lo femenino y de lo masculino y nos enfrenta con sus límites y marcos sociales de coherencia y rigidez en la interpretación y la vivencia del género:

¿Te dije algún día, Maximiliano, que tú inventaste México y el mundo para mí? Eso también fue mentira: yo te inventé a ti para que tú los inventaras. Nadie, por ello, puede venir ahora a decirme, a mí, imagínate, a quien te acurrucó en el vientre de tu madre, a quien por leche te hizo beber los cristales del alba, a quien te dio su aliento y de la mano te llevó por los corredores oscuros de Schonbrunn para que escucharas la agonía del Duque de Reichstadt y el vuelo de los halcones, y con el índice y desde las playas de Bahía te señaló los martines pescadores que se clavaban como flechas en los hervideros de la espuma, a mí, imagínate, que dibujé en las azucenas el contorno de tus manos y te di un corazón de alcancía para que en él atesoraras mi ternura, a mí que hice a la noche tenderse sobre tu cuerpo, al cieno trepar por tus axilas, a tus intestinos transformarse en un río de moscas doradas (Del Paso, 2006: 1029).

La realidad que Cesare dell'Acqua plasma en sus pinturas y que Fernando del Paso interpreta en su obra, contiene parte del contexto cultural de dominación masculina. En este contexto, el cuerpo es modelado por una cultura mediante un discurso y el género, en este caso el masculino, es el resultado de un proceso mediante el cual existe la posibilidad de renovar los significados culturales. En el siguiente fragmento del monólogo, Carlota aparece como un personaje mitificado que interpreta el universo patriarcal al corporizarse en la geografía del Imperio, mismo que le fue ofrecido a Maximiliano. Ella adquiere un carácter omnipresente y omnitemporal debido a la capacidad de recordar y asimilarse como un mito más de

la tradición mexicana. Carlota invierte el sentido de solemnidad y poder otorgado por los hombres que ofrecen el Imperio, al resaltar lo efímero que resulta ese hecho simbólico y temporal ante la oposición civilizatoria reflejada en el ámbito natural:

¿Me van a decir ahora que por ti las campanas de Dolores se ponen sus faldas de agua sonora y las balas sus colas de lumbre, que por ti y en la lluvia de Orizaba canta la dalia el corrido del diecinueve de junio y con su espolón de plata señalan las espuelas de Amozoc el camino al patíbulo? ¿Que no se dan cuenta, Maximiliano, Emperador de México y Rey del Universo que yo inventé las campanas y la lumbre, las balas y las espuelas, la lluvia que para besar tu frente bajaba del cielo de México deslizándose por hilos de agua tibia? ¿Qué no se dan cuenta que yo inventé el camaleón que se tragó el arcoíris de Zempoala? A mí Maximiliano, que conocí los escupitajos de jade que se congelaron en tu garganta y los coágulos almendrados de tu hígado, a mí, dime, ¿me van a venir ahora a contar mis sueños? ¿Qué no saben que te retrataste en el agua y te copiaste en el paisaje? ¿No te han visto vivo en el fondo del Lago de Xochimilco? ¿No te contemplaron muerto a la sombra de un tamarindo? Ay, Maximiliano, la sed tiene colores que desconoce el viento, el hambre tiene un brillo que no se imagina el fuego: de viento y fuego, de polvo y nada, hago tus dientes, y con tus dientes un racimo y con tus venas una red de hilos azules para pescarte vivo y llevarte a vender al mercado. Por ti, por inventarte, por palpar en tus suburbios de ámbar, me jugué la vida en una pelea de gallos, me jugaré la muerte en un volado. Yo soy Carlota, Emperatriz de México y de América y hoy, Maximiliano, me voy a regresar a México contigo (Del Paso, 2006: 1030- 1031).

En la ékfrasis sobre el cuadro de Cesare dell'Acqua, destaca la intención del escritor por ubicar a Carlota en su carácter de heredera de un linaje políticamente poderoso y que este poder a su vez le hará ejemplarmente virtuosa para que, junto con su esposo, funden en el siglo XIX el orden y la verdadera libertad, como producto de la civilización misma. Todos estos títulos y características nobiliarias que le son otorgadas a Carlota, tienen su soporte en un sistema en el que la

estabilidad de las categorías de género dejan de ocultar su papel como constructores de la reproducción jerárquica al mitificar los signos de pureza y fidelidad sexual, que mantendrán a Carlota sujeta a la presencia del amor por su marido muerto, e incluso sólo para representar la purificación definitiva, se menciona en el monólogo siguiente, la situación de imposible infidelidad:

¿O loca yo y puta, sobre todo puta porque el hijo que llevo en las entrañas no lo engendró el Emperador de México? No, Maximiliano: puta tu cuñada Sisi que tuvo una hija de un cazador de zorras. Puta tu madre que tuvo un hijo del Rey de Roma, y puta la madre del Rey de Roma que con su general tuerto lo llenó, en Parma, de hermanos bastardos, como me llenó a mí de hermanos naturales la puta de la Von eppinghoven con mi padre Leopoldo. Y puta la madre el Zar Pablo Primero que lo concibió con el Conde Saltykov. Puta Inés Estéves la madre del fundador de la dinastía ducal de los Braganza Alfonso de Portugal porque lo concibió con Juan Primero sin estar casada con él, y puta también la abuela de Alfonso, Theresa Lourenco, que tuvo como hijo natural a Pedro Primero. Puta la madre de Jacobo Primero de Inglaterra, Arabella Churchill, madre de su bastardo el Duque de Berwick. Puta la madre de Napoleón Tercero que le dio como medio hermano al Duque de Morny, hijo ilegítimo del Conde de Flahault, que era hijo de la puta que lo concibió, como hijo natural, con el Príncipe de Talleyrand. Y putas, Maximiliano, las dos reinas de España: puta María Luisa que tuvo, con Godoy, al hermano de Fernando Séptimo, puta Isabel Segunda que si pudo darles como rey a sus súbditos a Alfonso Doce, fue porque le abrió las piernas y la matriz a un dentista norteamericano y todos, hasta la mojigata de mi prima Victoria, se hicieron de la vista gorda. Pero puta yo, no, Maximiliano, porque nunca te fui infiel. Porque si el hijo que voy a tener no lo engendraste tú, tampoco, escúchame bien, tampoco lo engendró el Coronel Feliciano Rodríguez. El hijo que voy a tener no será jefe de Estado Mayor del Mariscal Foch, ni venderá truchas y rodaballos en el East End de Londres, porque no será hijo de nadie sino de todos: a mí todos me embarazaron, sin que yo me enterara, cuando estaba soñando con los ojos abiertos. Me embarazó el Mariscal Aquiles Bazaine con su bastón de mariscal.

Me embarazó Napoleón con el pomo de su espada. Me embarazó el General Tomás Mejía con un cacto largo y lleno de espinas. Me embarazó un ángel con unas alas de plumas de quetzal que tenía, entre las piernas, una serpiente forrada con plumas de colibrí. Y quedé preñada de viento y de vacíos, de quimeras y de ausencias. Voy a tener un hijo, Maximiliano, del peyote, un hijo del cacomixtle, un hijo del tepezciuntle, un hijo de la mariguana, un hijo de la chingada (Del Paso, 2006: 1031).

El personaje Carlota, en la intención de mostrar su ambigüedad, aparece como símbolo paradójico de lo sombrío- luminoso, vida- muerte. Claramente se distingue, aquí, el sistema mítico-ritual que Pierre Bourdieu sintetiza en un esquema sinóptico de las oposiciones pertinentes, en él se configura un significado en este caso dentro de un orden mítico: “Podemos leer este esquema relacionándolo bien con las oposiciones verticales (seco/húmedo, alto/bajo, derecha/izquierda, masculino/femenino, etc.), bien con los procesos (por ejemplo los del ciclo de la vida: matrimonio, gestación, nacimiento, etc., o los del año agrario) y con los movimientos (abrir/cerrar, entrar/ salir, etc.)” (Bourdieu, 2000, 23). Para ir situando este proceso de mitificación de las oposiciones pertinentes contrastándolo en el universo masculino, en el siguiente monólogo de Noticias del Imperio, Fernando del Paso muestra que lo sucedido en la pintura de Cesare dell’Acqua, afirma lo masculino en su oposición vertical- alto- masculino, ante lo que acontece en el espacio privado femenino- bajo- cerrado, que ocupa Carlota en su proceso matrimonial, afirmando y ratificando el orden social de dominación masculina:

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

Valle de Anáhuac. Y si te dicen, Maximiliano, si te dicen que México ya no es el mismo, diles que no es cierto, porque yo soy la misma de siempre, y México y yo somos la misma cosa. Sesenta años he pasado ante un espejo, sin moverme, mientras el mundo giraba a mi alrededor como aquella noche, te acuerdas, cuando me estrechaste por la vez primera en tus brazos en el Palacio de Laeken (Del Paso, 2006: 1032).

En relación a esta situación de las mujeres en otro momento de la historia, podemos utilizar lo que Bourdieu plante, pues ellas son las que hacen funcionar, en este orden mítico, la máquina simbólica en la distribución del trabajo al no tener atributos de manera inmanente debido a que la actividad que realizan como objetos de contemplación solo sirve como símbolos. En el caso del personaje Carlota, será la configuración de un significado vinculado al ciclo de la vida-muerte.

Sesenta años, Maximiliano, y el tiempo no me ha tocado: te juro que no me ha salido una sola cana, que no tengo una sola arruga, que no se me ha caído un solo diente, que nunca me duermo, como la Emperatriz Popea, con una máscara de harina y pasta de huevo, ni me pinto el cabello con infusión de hojas de zarzamora y que para tener el cutis fresco no lo baño con una loción de cerebro de jabalí y sangre de lobo como lo hacía Sisi, te lo juro, Maximiliano, porque cada día estoy más bella (Del Paso, 2006: 1033).

El narrador advierte que Carlota aparece amenazada por el mundo exterior, este mundo externo al personaje está estructurado en otro orden y es más parecido al espacio de los personajes de la écfrasis del cuadro de Cesare dell'Acqua. La relación con el espacio y el orden social en el universo de Carlota y los personajes de la écfrasis significara de manera trascendente el sentido experimentado de acuerdo al orden en que están asignados.

III.2. La economía de los bienes simbólicos en los personaje femeninos

Las relaciones sociales de dominación y de explotación a las que Bourdieu se refiere como: “Las divisiones constitutivas del orden social” (Bourdieu, 2000: 49) se pueden encontrar instituidas en el personaje Carlota, a partir de dos clases de hábitos diferentes, “bajo la forma de *hexis* corporales opuestos y complementarios de principios de visión y de división que conducen a clasificar todas las cosas del mundo y todas las prácticas según unas distinciones reducibles a la oposición entre lo masculino y lo femenino (Bourdieu, 2000: 49)”. Por lo tanto, colocar a Carlota en espacios cerrados y privados corresponde a situaciones en las que sus acciones no suceden en espacios sociales ordinarios, la interacción que tiene Carlota solo es con la presencia del amor de su marido muerto. Entonces la correspondencia de los espacios donde está ubicado el personaje, lo excluye del el universo masculino exterior “el campo de lo oficial, de lo público, del derecho, de lo seco, de lo alto, de lo discontinuo (Bourdieu, 2000: 49)”.

Los desplazamientos del personaje femenino en este espacio privado son muy importantes para configurar el sentido de las relaciones de poder, el cual, como lo menciona Bourdieu, ha relegado a las mujeres “al estar situadas en el campo de lo interno, de lo húmedo, de abajo, de la curva y de lo continuo, se les adjudican todos los trabajos domésticos, es decir, privados y ocultos, prácticamente invisibles o vergonzosos, como el cuidado de los niños y de los animales, así como todas las tareas exteriores que les son asignadas por la razón mítica (Bourdieu, 2000: 49)”.

El desplazamiento que sucede sólo en este espacio femenino, para que Carlota como personaje pueda llegar a ser lo que es, de acuerdo con la razón mítica, depende de la temporalidad transcurrida en cada relato y su relación con el tiempo en el conjunto de la obra. “Están condenadas a dar en todo momento la apariencia de un fundamento natural a la disminuida identidad que les ha sido socialmente atribuida” (Bourdieu, 2000: 49), a ellas les corresponde la tarea prolongada, ingrata. Carlota narra:

Te juro que para que mis dientes estén siempre blancos no los froto como me dijo la Duquesa de Kent con polvo de cuernos de ciervo y cenizas de romero y no tengo verrugas que quitarme con la baba de los caracoles de tierra ni vello que depilarme con el jugo lechoso de las flores de Nochebuena de las que me envió un macetón el año pasado Joel Poinsett, te juro, Maximiliano, que mi aliento está todavía fresco y no lo perfumo con hojas de betel y yerbabuena, porque cada día estoy más joven. Ve y díselo a México. Ve y diles que estoy más bella de lo que nunca estuve en todos los daguerrotipos de Le-Graive y en los retratos que me hizo Portaels en Bruselas y Winterhalter en las Tullerías. Ve y diles que no se crean que me van a tener que decir cuáles son los colores del uniforme de mis guardas palatinos, porque estoy ciega. Que no se imaginen que tendrán que gritarme al oído el himno imperial mexicano porque estoy sorda y ya olvidé la letra. Diles que no se atrevan a llevarme en silla de ruedas a la Catedral de San Hipólito pensando que estoy tullida (Del Paso, 2006: 1033).

Con la ubicación de los personajes de Fernando del Paso en espacios interiores, el autor no pretende romper las normas sociales, mostrando a la mujer como un ser aislado en busca permanente de su identidad; lo que sucede es que al situar a Carlota en un presente definitivo producto de la fijeza del amor, se anula la temporalidad y por lo tanto la imaginación irrumpe en la realidad, pero bajo un imperio masculino representado por su marido muerto. Los significados que se dan a los símbolos que

aparecen en esta imaginación desbordada, parten de una realidad influida por la economía de los bienes simbólicos, en la que como advierte Bourdieu: “La dominación masculina tiene todas las condiciones para su pleno ejercicio. La preeminencia universalmente reconocida a los hombres se afirma en la objetividad de las estructuras sociales que confiere al hombre la mejor parte, así como en los esquemas inmanentes a todos los hábitos” (Bourdieu, 2000: 49), por lo tanto, aunque se trate de un espacio ficticio, la situación en la que los personajes de Fernando de Paso se ubican es dentro del espacio donde prevalece el orden de poder masculino a pesar de los cambios que sucedan entre la temporalidad presente-futuro.

Capítulo IV. La temporalidad y la espacialidad en la construcción del mito

IV.1. La temporalidad y el mito a través de la mirada masculina como orden regulador

El punto de vista, mimesis II, que Fernando del Paso ofrece con la función de ser mediadora en la conducción del principio al final del relato, se puede estructurar a partir de las écfrasis: *La partenza per il Messico*, *Castello di Miramare* y *L'offerta della corona a Massimiliano* contenidas en *Noticias del Imperio*. En estas écfrasis destaca el poder configurador que tiene la temporalidad transfiguradora del antes al después del texto. Al momento de recordar el punto del que parte una novela, Ricoeur señala lo siguiente: “Lo que está en juego, pues, es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su configuración por la recepción de la obra (Ricoeur, 1995; 114). Las tres écfrasis sobre las pinturas de Cesare de l'Acqua al ponerlas en relación con el monólogo de Carlota del último capítulo de la diégesis, sirve para destacar que la dislocación de la temporalidad en el relato ha logrado, como se mencionó, una temporalidad transfiguradora que abre otras dimensiones en las que se ha enriquecido la exploración de la conciencia de Carlota. Entonces al permanecer el narrador en su personaje Carlota, la mención subjetiva que él haga sobre el campo práctico del que parte su obra, configurada textualmente al narrarla y describirla, reflejará aspectos de la realidad, aun cuando se trata del mundo representado en el monólogo final:

¿Te acuerdas, Maximiliano, de la Carlota que conociste cuando fuimos a la ópera de Bruselas? ¿Se acuerdan ellos, los mexicanos, de la Carlota que

conocieron cuando la Novara entró a la rada de Veracruz escoltada por zopilotes? ¿Se acuerdan, dime, del Ángel Tutelar de Yucatán que se contempló en las aguas del cenote sagrado? Diles, como yo te digo a ti, Maximiliano, que no me van a reconocer porque soy la mujer más bella de la vertiente del Golfo, la más bella de la Sierra Madre Oriental, de las dunas de Antón Lizardo, de las Islas Revillagigedo, de los llanos de Tlaxcala, la más bella, Maximiliano, de todas las mexicanas. Ve y diles todo eso, y diles también que voy a regresar a México para que México se vea en mi espejo (Del Paso, 2006: 1034).

Por lo tanto, la mimesis II ayudará a comprender cómo está configurado el orden regulador de dominio del mundo social de Carlota, y su forma de operar dentro del universo creativo de las éfrasis de Cesare de l'Acqua. Ente esto Bourdieu explica: “El mundo social funciona (según unos grados diferentes de acuerdo con los ámbitos) como un mercado de los bienes simbólicos, dominados por la visión masculina” (Bourdieu, 200, 44). Esto sirve para interpretar por qué en el monólogo anterior, Carlota, al afirmar insistentemente su belleza, asegura que al regresar a México, el país se verá reflejado en su espejo. Tal intento de afirmación está lejos de ser una oposición a la visión masculina, pues como se ve en el siguiente texto de Bourdieu, esa mirada masculina le atribuye a la mujer categorías y propiedades esenciales, ubicándola en un lugar “natural”:

Ser, cuando se trata de las mujeres, es, como ya se ha visto, ser percibido, y percibido por la mirada masculina o por una mirada habitada por las categorías masculinas, aquellas que se ponen en práctica, sin necesidad de enunciarlas explícitamente, cuando se elogia una obra de mujer porque es “femenina” o, al contrario, “en absoluto femenina”. Ser “femenina” equivale esencialmente a evitar todas las propiedades y las prácticas que pueden funcionar como unos signos de virilidad, y decir de una mujer poderosa que es muy “femenina” sólo

es una manera sutil de negarle el derecho a ese atributo claramente masculino que es el poder (Bourdieu, 2000: 49).

En las écfrasis: *Castello di Miramare* y *L'offerta della corona a Massimiliano*, Fernando del Paso otorga a Maximiliano el poder de comunicar y ser la figura protagónica en el ámbito público, esta posibilidad de comunicación contrasta con el monólogo siguiente porque la realidad ficticia en la que Carlota ejerce su poder forma parte de la interpretación que ella hace de los hechos históricos a partir de la inclusión de distintas practicas rituales y festividades que se hacen en México:

Y que me toquen el jarabe tapatío para que vean cómo lo bailo sobre la tumba de Napoleón Tercero. Que me traigan una guitarra, que me traigan un sombrero y unas cananas, que hoy me voy a echar bala en la Feria de San Juan. Que en mi bicicleta con esquís voy a patinar en el Lago de Chapala. Que en mi bicicleta con alas voy a volar sobre Sonora para que me saluden desde abajo en el Salto de Necaxa. Que hoy me voy al jaripeo con el Barón Neigre y Carmen Sylva de calzonera y chaqueta de cuero con bordados de plata de Arizonac. Que me traigan a los mariachis, que vengan Juárez y sus ministros a darme una serenata y me toquen las mañanitas para que vean cómo las canto. Que hoy me voy de parranda a México con la Princesa Bibesco y Eugenia de Montijo a quemar judas, a quemar calaveras de azúcar, a romper piñatas, a cantar las letanías y pedirle posada a México, a tocar matracas de marfil y hueso, a bailar a Chalma, a besarle las manos a la Virgen de los Remedios, a besarle los pies al Señor del Veneno. Que me traigan mi huipil. Que me traigan mi reboso de bolita y mis faldas de china poblana forradas con chaquira y lentejuela. Que me traigan mis huaraches. Que me traigan un sarape de Saltillo, porque hoy me voy a vestir de mexicana para asombrar al mundo. Me voy a poner una falda de colas de mapache (Del Paso, 2006: 1034).

En el monólogo anterior y en el fragmento de la écfrasis *La partenza per il Messico* descrita por Carlota: “Como si todas las banderas austriacas y francesas y

mexicanas del cuadro de Cesare dell'Acqua que inmortalizó nuestra salida de Miramar a México se pusieran a ondear, y los remeros a remar, y mi corazón de nuevo a latir sobresaltado (Del Paso, 2006: 288)”, se muestra la situación de las mujeres dentro de lo que Bourdieu establece como: “el mercado de los bienes simbólicos que explica la parte esencial de las disposiciones femeninas” (Bourdieu, 2000: 49). En el siguiente párrafo, Bourdieu explica los mecanismos de interrelación social, en los que se puede distinguir que Fernando del Paso, cuando construye a Carlota a partir de la apariencia sensible como personaje femenino, la coloca en un espacio de intercambio, la reduce a la recepción de la realidad por medio de su corporalidad física, para exaltarla como signo que conduce al universo total de la obra:

Si cualquier relación social es, desde un determinado punto de vista, el espacio de un intercambio en el que cada cual va a evaluar su apariencia sensible, la parte que, en ese ser-percibido, corresponde al cuerpo reducido a lo que se llama a veces el “físico” (potencialmente sexualizado), respecto a unas propiedades menos directamente sensibles, como el lenguaje, es mayor para la mujer que para el hombre. Mientras que, para los hombres, la cosmética y la ropa tienden a eliminar el cuerpo en favor de signos sociales de la posición social (indumentaria, condecoraciones, uniforme, etc.), en el caso de las mujeres tienden a exaltarla y a convertirla en un signo de seducción, cosa que explica que la inversión (en tiempo, en dinero, en energía, etc.) en el trabajo cosmético sea mucho mayor en el caso de la mujer (Bourdieu, 2000: 123).

En el fragmento de la éfrasis *La partenza per il Messico* descrita por el narrador omnisciente: “Según el historiador belga André Castelot, Carlota señaló el pabellón francés izado en la “*Thémis*” y le dijo a Max: “es la bandera de la civilización la que nos acompaña”, y Maximiliano permaneció callado (Del Paso, 2006: 288)”, Fernando del Paso muestra como el historiador belga André Castelot hace

corresponder a Carlota con la construcción simbólica, a partir de la mitificación de ese hecho histórico, de una idea de lo femenino en la que Carlota al respaldarse en el símbolo de “la bandera de la civilización” se subordina junto con Maximiliano a la tradición que funda y constituye el tipo de relaciones entre los géneros que está determinado tanto, en ese momento histórico como, según la propuesta de Bourdieu en la siguiente cita, en las posiciones que estos ocupen en el espacio social:

Así pues, una aprehensión realmente relacional de la relación de dominación entre los hombres y las mujeres tal como se estableció no únicamente en la familia sino también en el universo escolar y en el mundo del trabajo, en el universo burocrático y en el ámbito no mediático, conduce a derribar la imagen fantasmal de un “eterno femenino”, para resaltar con mayor claridad la persistencia de la estructura de dominación entre los hombres y las mujeres, que se mantiene más allá de las diferencias sustanciales de condición relacionadas con los momentos de la historia y con las posiciones en el espacio social (Bourdieu, 2000: 123).

La construcción que Fernando del Paso hace bajo su mirada de las dos éfrasis de la pintura *La partenza per il Messico* que describe Carlota y el narrador omnisciente, muestran a Carlota sujeta a las miradas de la sociedad en el espacio público, correspondiendo con lo que afirma Bourdieu: “Incesantemente bajo la mirada de los demás, las mujeres están condenadas a experimentar constantemente la distancia entre el cuerpo real, al que están encadenadas, y el cuerpo ideal al que intentan incesantemente acercarse.” (Bourdieu, 2000: 87). Esta situación sobre el intento incesante de acercarse al cuerpo ideal para disolver la condena al encadenamiento del cuerpo real al que está sometida Carlota se puede ver en el siguiente fragmento del monólogo, específicamente en la construcción de artefactos imaginarios que le permiten escaparse del encierro al que la han relegado:

Una máscara de diablo michoacano. Una blusa de piel de iguana. Un sombrero de plumas de guacamaya. Y un collar, Maximiliano, de lenguas de cenizote, el pájaro de las cuatrocientas voces, porque yo soy todas las voces, todas las lenguas. Porque yo invento cada día la historia. Porque yo viajo por el mundo con las alas de manta de Cambrai que me hizo Santos Dumont, con las alas de alabastro que inventó para mí Leonardo, con las alas de papel de China que me trajo Marco Polo: nadie ni nada me puede encerrar, Maximiliano. Todos creen que me tuvieron cuatro meses presa en Miramar, diez años encerrada en Terveuren, cincuenta en Bouchout. Todos creen que me han tenido encerrada siempre en mí misma porque no saben que cosí todos los edictos y cartas y papeles en blanco que dejaste regados en tu despacho del Castillo de Chapultepec para hacerme con ellos un paracaídas y brincar por la ventana. Porque no saben que si yo no me corté el pelo como lo hizo María Teresa cuando murió su esposo Francisco de Lorena o como se lo cortó Cósima cuando murió Wagner y lo puso en su ataúd para que se lo llevara al infierno, fue, Maximiliano, para dejarlo crecer durante sesenta años y con el balcón. Porque no saben que cuando viene el mensajero disfrazado del mago Houdini me transforma en la Princesa de Liliput y me escondo en el día en mi casa de muñecas, y en las noches me monto en el lomo de un murciélago que viene por mí desde Brujas para llevarme a Dunquerque me monto en el lomo de un pez volador para viajar a México (Del Paso, 2006: 1035- 1036).

En las éfrasis: *Castello di Miramare* y *La partenza per il Messico* que describe Carlota, se percibe a sus personajes femeninos subordinados pues los materializa como objetos de arte para perpetuarlos en la ambigüedad mitificadora, sirviendo a sí como símbolos de la dominación masculina, “que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser es un ser percibido, tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica” (Bourdieu, 2000: 86). “

Por lo tanto la temporalidad en las écfrasis: *Castello di Miramare, L'offerta della corona a Massimiliano* y las dos de *La partenza per il Messico*, contienen momentos en que sus personajes aparecen con rasgos más realistas y en otras al igual que se muestra en el siguiente monólogo de Carlota, con aspectos más simbólicos y ambiguos, en donde la intención de ubicar un espacio hacia el interior y hacia el exterior, es tratar de encontrar un punto medio, en el que se logre la comunicación del mundo interior hacia el exterior:

Diles, también, que soy mexicana porque sé muy bien dónde dejé mi corazón. Diles que en cambio tú no sabes dónde dejaste el tuyo, diles que el corazón de tu primo Ludwing de Baviera está guardado en la capilla votiva de Altotting y que los corazones de los emperadores y príncipes de la Casa Habsburgo están en las urnas de la Capilla de Loreto del Hofburgo, pero que tú no sabes, Maximiliano, dónde quedó tu corazón. ¿Dime, qué hizo el indio con los pedazos después de que el Doctor Licea le cortó en cuadros? ¿Los puso en frascos de formol para regalárselos a sus biznietos? ¿Se los vendió a un coleccionista tejano? ¿Se los dio de comer a un águila? ¿O los usó como carnada para irse a pescar tiburones en la Bahía de Chetumal? Tú, Maximiliano, no sabes dónde quedó tu corazón, pero escúchame bien y diles, a todos aquellos que te digan que yo no soy mexicana porque nací en Bruselas, porque he vivido muchos años más fuera de México de los que viví, muriendo, y porque soy una Princesa de la Casa de Orleans y de Sajonia Coburgo, diles que sí lo soy, porque yo dejé mi corazón en Puebla de los Ángeles, donde para celebrar mi cumpleaños me vestí de blanco. Que lo dejé camino de Toluca donde para salir a tu encuentro me monté a caballo. Que lo dejé en Cuajimalpa, lo dejé en El Peñón, lo dejé en la recámara del Palacio Nacional, en Ayotla, el día en que me despedí de ti, para no verte nunca más, a la sombra perfumada de los naranjos en flor (Del Paso, 2006: 1036).

En las écfrasis de las pinturas de Cesare dell'Acqua la dominación de la masculinidad se proyecta en la mirada que se tiene con respecto a la figura de los

personajes femeninos en contraste con los masculinos. En las écfrasis de Fernando del Paso y en el monólogo final de Carlota, se puede identificar que el acercamiento del narrador con sus personajes sirve para expresar las intenciones estéticas del escritor, a la vez que se consolida un relato que expresa la subjetividad del personaje Carlota. En este sentido hay un reordenamiento de los hechos ocurridos desde la memoria de los propios personajes de las écfrasis, reflejada en su corporalidad, además de aparecer la actividad interpretativa y creativa de Fernando del Paso.

IV.2. La espacialidad interior y profunda en la reinterpretación del orden racional y masculino

Las écfrasis de las pinturas de Cesare dell'Acqua, muestran distintas situaciones temporales en las que los personajes de *Noticias del imperio* interactúan en espacios públicos o privados. A diferencia de las écfrasis que contienen hechos temporales específicos, en el monólogo final, Carlota al tener la facultad de vincular las acciones pasadas con las presentes, sintetiza la temporalidad, apropiándose de la identidad de los personajes que ya no tienen la posibilidad, por haber muerto, de ser percibir el tiempo:

Diles Maximiliano, que yo tengo a México a mis pies. Diles que lo tengo en las manos, porque cada día lo invento, Maximiliano, y los invento también a todos. Les doy y les quito la vida. Los visto y los desvisto. Los entierro y los desentierro. Les quito el alma y les presto mi aliento. Les quito su risa y les doy mis lágrimas. Vivo y muero por ellos. Yo soy Napoleón Tercero vestido de Madame Pompadour. Yo soy Benito Juárez disfrazado de toreador. Yo soy Juana la Loca que piensa que es Carlota Corday, y un día de estos, Maximiliano, cuando te estés dando un baño de chocolate en tu tina de piedra múcar de Veracruz, te voy a asesinar, te voy a encajar un puñal en el corazón cuando te estés dando un baño de tequila en tu tina de coral, te voy a quitar la

vida, Maximiliano, cuando te estés dando, en tu tina de turquesa, un baño de leche de serpiente cascabel. Y después voy a meter la cabeza en la tina porque estoy muerta de sed y quiero, con esa sangre y esa agua de Jamaica, con el vino de Hungría y el jugo de las flores de azahar, con el agua de yerbabuena y el veneno, el pulque y el tequila, el zumo de cochinilla, con tu linfa, con la champaña y el borgoña, el aguamiel y tu saliva embriagarme con tu amor de nuevo, emborracharme de ti, beberte hasta que tu amor y mi amor sean un solo amor, y yo sea tú (Del Paso, 2006: 1039-1040).

El espacio narrativo donde se ha vinculado las écfrasis de dell'Acqua en relación con los espacios del monólogo de Carlota, contienen sentidos simbólicos de acuerdo a lo que ahí haya sucedido. Carlota en el monólogo siguiente tiende a vincular esos espacios como los causantes de su locura:

Yo soy Mamá Carlota. Ellos, los mexicanos, decidieron que a la tía de Europa, tía de Alberto el Rey de Bélgica, tía de Federico Tercero de Prusia y de su mujer Victoria, de Luis Cuarto el Gran Duque de Hesse y de su mujer Alicia y tía abuela de Guillermo Segundo de Alemania y de Constantino Primero de Grecia y de Haakon Séptimo de Noruega, ellos, los mexicanos, decidieron que a la tía abuela de Jorge Quinto de Inglaterra y de Nicolás segundo el Zar de todas las Rusias y de Alfonso Trece de España, la iban a llamar Mamá Carlota. Ellos, los mexicanos, me hicieron su madre, y yo los hice mis hijos. Yo soy Mamá Carlota madre de todos los indios y todos los mestizos, madre de todos los blancos y los cambujos, los negros y los saltapatrases. Yo soy Mamá Carlota, madre de Cuahutémoc y La Malinche, del cura Hidalgo y Benito Juárez, de Sor Juana y de Emiliano zapata. Porque soy tan mexicana, ya te lo dije, Maximiliano, como todos ellos. Yo no soy francesa, ni belga, ni italiana: soy mexicana porque me cambiaron la sangre en México. Porque allí la tiñeron con palo de Campeche. Porque en México la perfumaron con vainilla. Y soy la madre de todos ellos porque yo, Maximiliano, soy su historia y estoy loca. Y cómo no voy a estarlo si no fue con una jícara de agua de toloache con la que me quisieron enloquecer, no fue con el agua del cenote sagrado, ni con el

ololiuque que me dieron en la Calzada de la Viga la tarde en que fui disfrazada al mercado con la Señora Sánchez Navarro para comprar una yerba que me hiciera fértil, no, fue con México, y lo lograron. Fueron sus cielos, sus orquídeas, sus colores, los que me enloquecieron. Fue la luz de sus valles la que me cegó. La frescura de su aire la que me intoxicó. Fueron sus frutas: fueron las guanábanas que me regalaba el Coronel Feliciano Rodríguez y las piñas, los duraznos de Ixmiquilpan los que envenenaron mi alma con su dulzura. Dile, a tu madre, Maximiliano, que hoy me voy a Irapuato a comer fresas con la Condesa de Kollonitz, aunque me envenene con ellas. A Napoleón y Eugenia, diles que me voy a San Luis a comer tunas con la Marquesa Calderón de la Barca, aunque me espine la lengua y las manos. Y a tu hermano Francisco José dile que me voy a Acapulco a comer mangos con el Barón de Humboldt aunque me muera de empacho (Del Paso, 2006: 1042).

En el monólogo anterior, la experiencia de Carlota con el mundo es recuperado no desde un orden propiamente racionalista pues de acuerdo con la construcción metafórica de su personaje, lo que importa del discurso que refleja la locura de Carlota es la apertura expresiva:

Diles, además, que me voy a casar de nuevo contigo, y a quienes no quieran que me case para que me lleves a México, diles que yo soy quien te llevo, y que no te voy a dar de dote los cien mil florines que dicen que te entregó mi padre, que no te voy a dar, como Catalina de Braganza a Carlos Segundo de Inglaterra, Tánger y Bombay, o como Luis el Grande de Hungría le dio a una de sus hijas, como dote, el Reino de Polonia y Maximiliano Primero a Margarita le dio casi toda Borgoña y Felipe Segundo a su hija Isabel Clara Eugenia los Países Bajos: yo te voy a dar algo mucho más grande. Te voy a dar México. Te voy a dar América. Te voy a regalar el Pico de Orizaba para que desde su cumbre veas llegar a Hernán Cortés. Te voy a regalar la florida para que vayas a ella con Ponce de León a buscar la fuente de la eterna juventud y bebas de sus aguas para que te quedes para siempre en tus treinta y cinco años. Te voy a regalar el Amazonas para que lo navegues con Orellana y el tirano

Aguirre. Te voy a dar la Patagonia, Maximiliano, para que veas a Hernando Magallanes. Te voy a regalar el Archipiélago de los Gálpagos para que te vayas a estudiar a las tortugas con Carlos Darwin. Te voy a regalar la Isla de San Salvador para que desde sus playas veas llegar a Cristóbal Colón. Te voy a regalar la Serranía de Chihuahua para que la recorras a caballo al lado de Ambrose Bierce y del General Pancho Villa (Del Paso, 2006: 1042-1043).

A partir del estudio de las écfrasis se construye un conocimiento para saber cómo están operando los componentes del texto al relacionarse con otros espacios que comparten características del universo patriarcal. En el monólogo, Carlota a pesar de mantener su posición crítica ante el mundo patriarcal, no deja de ser parte sólo de la resistencia al dominio masculino. En el siguiente fragmento se evidencia la mitificación contenida, a partir del contraste de con los personajes masculinos:

Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América. Yo soy María Carlota Amelia, descendiente de San Luis Rey de Francia y de la gran Emperatriz María Teresa de Austria. Yo soy María Carlota Amelia Victoria, biznieta de Felipe Igualdad y prima de la Emperatriz de la India, hija del Rey de Bélgica y mujer de Fernando Maximiliano de Habsburgo Emperador de México y Rey del Universo. Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina, Regente de Anáhuac, Gran Duquesa del Valle de México, Baronesa de Cacahuamilpa. Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina, Virreina del Caribe y de las Islas Malvinas, Gobernadora del Darién y de Paramaribo, Marquesa del Río Grande, Landgravesa del Paraguay, Zarina de Tejas y de la Alta California, Podestá de Uxmal, Condesa de Valparaíso: hoy vino el mensajero y con él y con Lawrence de Arabia me fui a pelear al Sahara contra los turcos, con él y con Julio Verne me fui a darle la vuelta al mundo en ochenta días. Me dijo el mensajero, Maximiliano, que fundaron la Liga de las Naciones, que se robaron a la Mona Lisa del Louvre, que se inauguró la Represa de Asuán, que se llevaron de Alejandría a Londres el Obelisco de Cleopatra, que al corrupto Zar de Bulgaria, Alejandro de Battemberg, lo secuestró el ejército ruso y lo obligó a abdicar, que se murieron

de sífilis Dumas hijo, Baudelaire y Jules Goncourt, que murió el Conde Chambord sin dejar heredero al trono que nunca tuvo, y murió el ilustre tonto, el Zar Alejandro Tercero de Rusia, cuando se descarriló en Crimea el tren imperial, y que se murieron José Martí y Alexander Scriabin, Ferdinand de Lesseps y Gustave Eiffel, Gustave Klimt y Sara Bernhardt. Me dijo que renació el Ku-Klux-Klan y que en Atlanta inventaron la Coca-Cola y que tembló en la ciudad de México el día en que entró Madero, y que un terremoto destruyó San Francisco y un incendio redujo a cenizas Chicago y que los hombres de Plutarco Elías Calles derrotaron, en Colima, a los soldados de Cristo Rey. Me dijo también que Franz Wedekind escribió para mí *Despertar de Primavera*, y Rubén Darío los *Cantos de Vida y Esperanza*, me dijo, me juró que Rodin me dedicó *El beso* y Joyce el monólogo de Molly Bloom y Offenbach *La Gran Duquesa de Gérolstein* y que para mí, pensando en mi sed y en mi locura, en el fuego que consume mi boca y mi vientre, para mí escribió, Ottorino Respighi, *Las fuentes de Roma* (Del Paso, 2006: 1045).

La *mimesis I*, corresponde con el hecho histórico que motiva las pinturas de dell'Acqua y los referentes culturales con los que se describen las écfrasis, así como el monólogo final de Carlota. En la *mimesis II* está configurada a manera de ficción literaria los hechos de la *mimesis I*. En la *mimesis III*, las écfrasis y el monólogo final, tendrán su carácter refigurativo, lo que permitirá integrar un conocimiento final que resulta de las vinculaciones.

IV. 3. El reordenamiento en las écfrasis de los símbolos contenidos en la espacialidad y la temporalidad

Cada una de las écfrasis y el monólogo son fragmentos que al integrarse generan un reordenamiento en la comprensión total de la diégesis. En el siguiente monólogo se ve como la interpretación desde la perspectiva del dominio masculino de cada

fragmento y de la totalidad de la novela dará cuenta del universo temporal de las experiencias recuperadas para reconstruir los hechos ocurridos en hechos narrados:

Diles a los mexicanos que me preparen mi trono. Diles que me vayan cavando un hoyo. Diles que pulan la vajilla de plata. Diles que cavén una fosa en las faldas del Popocatepetl, en el Bolsón de Mapimí, en el Lago del Xinantécatl. Diles que barran la Calzada de Santa Anita. Que junten las joyas de la Corona para amarrármelas al cuello y arrojarme al cenote sagrado. Diles que voy a regresar, viva o muerta. Viva he de regresar coronada con una diadema de abejas y alondras. Muerta regresaré envuelta, como una momia de Guanajuato, con los jirones sanguinolentos de tu mortaja. Viva, volveré descalza para que me besen los pies mis indios mexicanos. Muerta, en un sarcófago descubierto para que me besen la frente y tañan las campanas a duelo y se vistan de crespones negros mis duques y mis marquesas. Viva, volveré caminando de rodillas y rezando el rosario y con un cacto rasgándome el pecho con sus espinas, para que me perdone la Virgen guadalupana. Muerta, cruzaré el océano en un barco de velas negras escoltado por pájaros blancos y en una barcaza negra remontaré el Río Pánuco y el Río Tamesí escoltada por mariposas azules y en una góndola negra me quedaré quieta como tú, inmóvil, en medio de las chinampas de Xochimilco, rodeada para siempre por todas las flores del mundo. Viva volveré a México en el ferrocarril que sube las cumbres de Acultzingo y cruza el Puente de Metlac y los llanos de Texcoco y desde las ventanas del vagón imperial saludaré a mi pueblo y le arrojaré besos y Maximilianos de oro. Y volveré en una carroza de marfil con ángeles del Tiziano en las puertas y una letanía de rosas enredada en las ruedas, que recorrerá de punta a punta el Paseo de la Emperatriz bajo la sombra de los fresnos, para que mi pueblo arroje a mi paso confeti y bendiciones. Y volveré en un globo de seda impulsado por los vientos alisios que bajará del cielo hasta el corazón del Valle de México, en medio de mi pueblo, para que el aire se inunde de palomas y toquen a rebato las campanas. Pero si se me va la vida, Maximiliano, si llego muerta a México, llegará en una caja de cristal, hecha cenizas, para ensombrecer con ellas las aguas claras de los Jardines Borda. Y llegará en una caja de pino para que me entierren en México. Para que México

me devuelva, de mi Imperio perdido, por lo menos tres metros de tierra (Del Paso, 2006: 1044).

En relación al texto anterior, hay una interpretación derivada de la visión masculina del mundo en Fernando del Paso, que está contenida y particularizada en sus relatos. La mirada que proyecta sobre los personajes femeninos, los muestra únicamente como objetos simbólicos que se afirman en la continua repetición de ellas. A lo largo de la novela es constante la forma como Fernando del Paso, percibe la temporalidad, es decir que las experiencias que recupera en su memoria, las reordena, tomando los hechos ocurridos para convertirlos, en hechos narrados de manera crítica. En el caso de la escritura que realiza Fernando del Paso será un análisis de los hechos sobre lo narrativo en Carlota.

La experiencia que Fernando del Paso tiene como escritor, lo traslada a su novela, en el que tiene la posibilidad de repetir simbólicamente lo leído sobre un personaje y estructurarlo de manera inteligible, ya que desde esa posibilidad creadora tendrá control del tiempo y posteriormente podrá develar lo que hay detrás del personaje construido por las circunstancias que generan las acciones en el mundo. La síntesis de este proceso es la interpretación de Fernando del Paso al referente narrativo. El autor despliega su actividad creadora al construir un mundo en el que proyecta la posibilidad de llenar los vacíos que reclama la materialidad, aunque esta no sea precisamente la función del arte, como se menciona en el siguiente fragmento:

Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América. Hoy vino el mensajero y me trajo un ramo de flores de cempoalxóchitl. Me trajo, como nahual, al perro que acompañó a Quetzalcóatl en su viaje por el Mictlán. Me trajo una vajilla de barro negro de Oaxaca, la capa de plumas rojas de Bélgica, el penacho y el escudo del Emperador Moctezuma. Me trajo una cocina de azulejos de Puebla, me trajo el calendario azteca y me trajo una

calavera tapizada con ágatas negras de los Montes Apalaches y me dijo que era la calavera de la Princesa Pocahontas, y me trajo una calavera tapizada con moscas azules y me dijo que era la calavera cubierta con tus besos y me dijo que era la calavera de María Carlota de Bélgica. Hoy vino el mensajero, Maximiliano, y me dijo que inventaron el celofán, y yo voy a envolver con celofán todos los rosales de Miramar para que se conserven vivos hasta tu llegada, que inventaron el celuloide y tú y yo vamos a jugar ping pong con una pelota de celuloide en la cubierta del Mauritania, que inventaron la máquina de lavar y tú y yo vamos a lavar con ella tu corbata de charro y mis rebozos, los uniformes de las pupilas de la Escuela Carlota y las sábanas del Castillo de Chapultepec, que inventaron el gas neón y yo mandé colocar en la torre más alta del Castillo de Bouchout un letrero luminoso que dice Viva México para que desde Ostende lo vean, con sus periscopios, los submarinos de Ludendorff.

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 Imperio, y me dijo que Carlos Lindbergh está cruzando el Atlántico en un pájaro de acero para llevarme de regreso a México (Del Paso, 2006: 1046- 1047).

En la novela, Fernando del Paso manifiesta, en el personaje Carlota, la búsqueda de conocimiento acerca del tema de la finitud vital. Esta búsqueda de respuestas la hace a partir de su percepción formal de la obra de Cesare de'Acqua.

CONCLUSIÓN

En esta tesis sobre *Noticias del imperio* de Fernando del Paso, se exploró la manera en que un escritor aborda la obra plástica de un pintor que construye un universo donde los personajes principales son el eje del análisis presentado, el cual, permite una mayor aproximación al estudio del discurso de Fernando del Paso en el contexto del sistema patriarcal en el que está ubicado, y ayuda a entender cómo están configuradas en ese entorno las relaciones de poder. La perspectiva de Fernando del Paso, a pesar de transgredir el sistema patriarcal en muchos de sus textos y en particular en esta obra, corresponde al sistema de dominio, al confirmarse que la mitificación de los personajes femeninos de Fernando del Paso, subordina a la mujer dentro de un orden de dominio dentro del orden de dominio. El contraste que se estableció con la perspectiva de Fernando del Paso hacia la obra de Cesare dell'Acqua permite identificar que la aproximación estética que Fernando del Paso y Cesare dell'Acqua proponen sobre sus personajes reconoce que, en mayor medida, hay más correspondencia con el sistema de dominio patriarcal en el personaje que inventa Fernando del Paso, pues en él hay importantes transgresiones a ese sistema. La perspectiva transversal y deconstructiva de la interdisciplinariedad entre la pintura y la literatura fue fundamental en la aproximación sobre la configuración de las relaciones de poder.

La configuración del poder en la postura estética de Fernando del Paso sobre el personaje Carlota, fue comprendida a partir de la écfrasis que hace en su novela al utilizar la transposición de otro lenguaje artístico. La aplicación del marco teórico diseñado de manera interdisciplinaria, produjo conocimientos que ayudaron a develar los sistemas opresivos en los que está sometida la mujer en una sociedad patriarcal. El estudio de las relaciones sociales de poder en la novela de Fernando del Paso, aportó más elementos acerca de la construcción de su propuesta ética y estética. El contexto histórico y social de Cesare dell'Acqua, fue necesario incluirlo de manera integral y particular, pues se logró distinguir las diferencias y similitudes entre la estética que él construye sobre los personajes histórico en la pintura y la que Fernando del Paso menciona en su narrativa. Por lo tanto la estética de Cesare dell'Acqua vista desde la novela de Fernando del Paso sirve al replanteamiento de alternativas estéticas, al situar la mirada en el contexto de la producción material y sus vinculaciones con respecto a la transgresión del patriarcado. En la novela de Fernando del Paso el contexto histórico que rodea al personaje Carlota, sirvió para poner en tensión la obra de Cesare dell'Acqua frente a la realidad social y cultural que los rodea.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Bayer, Raymond (1965), *Historia de la estética*, México, F. C. E.
- Beauvoir, Simone de (1948), *El Segundo Sexo*, México, Siglo Veinte –Alianza.
- Bourdieu, Pierre (2000), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble*, Nueva York, Routledge, Chapman and Hall.
- Butler, Judith (1993), *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Nueva York, Routledge.
- Castellanos, Carolina (2012), “El discurso poético en *Noticias del Imperio*: el sujeto lírico y la historia” en *Literatura Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Filológicas, Vol. XXIII, Núm. 1, pp.83- 104.
- Chaves, José (1997), *Los hijos de Cibeles: cultura y sexualidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Domínguez-Michael, Chistopher (1991), *Antología de la Narrativa mexicana del siglo XX*. II, México, FCE (Letras Mexicanas).
- Del Paso, Fernando (2003), *Obras III: Ensayo y obra periodística*, México, Fondo de Cultura Económica de España.
- Del Paso, Fernando (2006), *Noticias del Imperio*, México, Santillana Ediciones Generales.
- Firmiani, Franco (1980), *L'Ottocento*, in *Enciclopedia monográfica del Friuli Venezia Giulia*, III, 3, Udine.
- Foucault, Michel (1978), *Historia de la sexualidad*, vol. 1, México, Siglo XXI,
- Gilbert, Sandra (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, México, Ediciones Cátedra.

- Jauss, Hans Robert (1987), "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria", en Dietrich Rall (compilador), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, pp. 55- 58.
- Kristeva, Julia (1984), *Revolution in Poetic Language*, (trad. Margaret Waller), New York: Columbia University Press.
- Lemaire, Anika (1982), *Jacques Lacan*, Londres, Routledge and Paul Kegan.
- Perrot, Michelle (2000), *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols., Madrid, Taurus Minor/Santillana.
- Perrot, Michelle (2008), *Mi historia de las mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Riftaterre, Michael (1994), "L'illusion d' eckphrasis", en G. Mathiet-Catellani (ed.) *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes, PUV, pp. 211- 229.
- Said, Edward (1990), *Orientalismo*, Madrid, Libertarias/Prodhufo.
- Seydel, Ute (2007), *Narrar historia (s). La ficcionalización por las escritoras mexicanas*
Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa, Madrid, Iberoamericana.
- Weeks, Jeffrey (2000), *Sexualidad*, México, Paidós-UNAM.
- Weisz, Gabriel (2009), "Estigma de la bruja" en Mariana Fe (coordinadora), *Mujeres en la hoguera: representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*, México, UNAM, pp. 53- 60