

## **INFORMATION TO USERS**

**This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.**

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.**

**In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.**

**Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.**

**Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.**

**Bell & Howell Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600**

**UMI<sup>®</sup>**





**Université d'Ottawa • University of Ottawa**



LOS “VERDADEROS” PATRIOTAS: EL DISEÑO DE UNA IDENTIDAD NACIONAL EN  
*CLEMENCIA Y EL ZARCO* DE IGNACIO M. ALTAMIRANO

THÈSE DE MAÎTRISE  
DIRECTEUR: GASTÓN LILLO

ISIS SADEK  
UNIVERSITÉ D’OTTAWA  
DÉPARTEMENT DE LANGUES ET LITTÉRATURES MODERNES  
OCTOBRE 1999

© Isis Sadek, Ottawa, Canada, 1999.



**National Library  
of Canada**

**Acquisitions and  
Bibliographic Services**

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

**Bibliothèque nationale  
du Canada**

**Acquisitions et  
services bibliographiques**

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

**The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.**

**The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.**

**L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.**

**L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.**

0-612-52306-3

**Canada**

Les “vrais” patriotes: le dessin d’une identité nationale dans *Clemencia* et *El Zarco* de Ignacio Manuel Altamirano

### Résumé

L’objectif de cette thèse est d’examiner le processus de formation d’une identité nationale tel qu’il apparaît dans deux romans mexicains du XIX<sup>e</sup> siècle, *Clemencia* et *El Zarco*, d’Ignacio M. Altamirano. Son hypothèse de lecture est que l’identité nationale idéalisée dans les romans obéit en fait à un objectif idéologique clair qui correspond à la légitimation de la condition de classe sociale émergente d’une élite dirigeante, c’est à dire, les libéraux mexicains Réformistes. Pour vérifier cette hypothèse, la thèse se penche sur trois aspects des romans: les espaces fictifs, les personnages, et les désirs que ceux-ci représentent. Ces trois nœuds concentrent le système de préférences idéologiques des romans.

La perspective théorique de notre analyse s’inspire à la fois de la sociocritique des textes (Angenot, Robin) et de la critique générique (Brooks). Chaque élément des romans étudiés dans la thèse est donc rigoureusement relié au *discours social* de l’époque, d’une part, et, de l’autre, aux productions romanesques européennes contemporaines. Ceci met donc en évidence les ambiguïtés du processus de formation d’une identité nationale à partir de matières premières discursives et textuelles essentiellement hétérogènes.

TABLA DE CONTENIDOS

Resumen	ii
Agradecimientos	3
INTRODUCCIÓN	4
<hr/>	
I) METODOLOGÍA Y CORPUS	10
<hr/>	
1. METODOLOGÍA	10
A) LA SOCIOCÍTICA	10
I. EL PROCESO DE TEXTUALIZACIÓN DE LO DISCURSIVO-IDEOLÓGICO	11
1.1 EL SUJETO TRANSINDIVIDUAL	13
1.2 EL CO-TEXTO	14
1.3.a. DISCURSO SOCIAL, INTERTEXTUALIDAD, SOCIOGRAMA, E IDEOLOGEMA	15
1.3.b. LA NORMA	20
B) EL TEXTO COMO PARTE DE UN GÉNERO	22
2. EL CORPUS	25
II) EL ESTABLECIMIENTO DE UNA PERSPECTIVA IDEOLÓGICA EN <i>CLEMENCIA</i>	29
<hr/>	
1. EL MARCO NARRATIVO COMO ESTRATEGIA NOVELESCA	29
2. EL NARRADOR EN SU MARCO: UN PRIMER IDEAL DE CIUDADANO Y SU HOGAR	30
3. EL NARRADOR EN LA NOVELA	38
A) CREACIÓN DEL PÚBLICO NARRATIVO	38
B) ESTRATEGIAS RETÓRICAS DEL NARRADOR	39
C) DOBLE OBJETIVO DEL NARRADOR	39
III) LOS SOCIOGRAMAS DE LA CIUDAD Y DEL HOGAR EN <i>CLEMENCIA</i> Y <i>EL ZARCO</i>	42
<hr/>	
1. SOCIOGRAMAS DE CIUDADES	42
A) CARACTERÍSTICAS DEL SOCIOGRAMA DE LA CIUDAD MEXICANA	42
B) ESTRATEGIAS DISCURSIVAS Y RETÓRICAS DE PRESENTACIÓN	43
C) EXPRESIONES IDEOLOGEMÁTICAS DE LO PROVINCIANO	50
C.1). "LO PROVINCIANO ES NATURALMENTE BUENO, EQUIVALE A LO NO CORRUPTO, ES IDEAL"	51
a) DEFINICIÓN DE LO PROVINCIANO	51
b) VALORES TÍPICOS DE LOS PROVINCIANOS	52
C.2) "LO MEXICANO (CAPITALINO) ES SUPERIOR A LO PROVINCIANO Y ES DIGNO DE ALABANZA"	58
2. SOCIOGRAMAS DE HOGARES	61
A) EL HOGAR DE CLEMENCIA	61
B) HOGARES MÁS MODESTOS	64
C) XOCHIMANCAS: EL HOGAR DECAÍDO	67
IV) SOCIOGRAMAS HEROICOS EN <i>CLEMENCIA</i> Y <i>EL ZARCO</i>	73
<hr/>	
1. EL SOCIOGRAMA HEROICO MASCULINO	76
A) EL COMANDANTE ENRIQUE FLORES	76
B) EL COMANDANTE FERNANDO VALLE	81

C) COMPARACIONES ENTRE VALLE Y FLORES	84
D) NICOLÁS, EL HERRERO DE ATLIHUAYAN	89
E) MARTÍN SÁNCHEZ CHAGOLLAN	93
F) EL ZARCO	96
2. EL SOCIOGRAMA HEROICO FEMENINO	102
A) CLEMENCIA E ISABEL	102
B) MANUELA Y PILAR	108
V) DESARROLLO DE LA TRAMA Y DESEOS CONFLICTIVOS EN <i>CLEMENCIA</i> Y <i>EL ZARCO</i>	110
<hr/>	
1. EL DESEO INDIVIDUALISTA: LA AMBICIÓN Y LA CODICIA	113
A) LA AMBICIÓN: FLORES	113
B) LA CODICIA: EL ZARCO	119
2. EL DESEO COLECTIVISTA EN SU EVOLUCIÓN	123
A) VALLE: EL HÉROE ROMÁNTICO IDEALISTA	123
B) NICOLÁS: EL HOMBRE NUEVO LIBERAL MEXICANO	132
C) MARTÍN SÁNCHEZ CHAGOLLÁN Y LA FORMACIÓN IMAGINARIA DEL ESTADO	136
3. DESEOS FEMENINOS	142
4. DESENLACES	148
CONCLUSIÓN	151
<hr/>	
BIBLIOGRAFÍA	160

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a las siguientes instituciones por el apoyo que me han dado: el Département de langues et littératures modernes (Université d'Ottawa), el Ministère de la Formation et des Collèges et Universités (beca OGS), el Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (beca doctoral y beca de investigación para el verano del '99), la École des études supérieures et de la recherche (Université d'Ottawa), la School of Criticism and Theory (Cornell University). Gracias a este apoyo, he podido investigar en el Library of Congress (Washington, DC), escribir esta tesis y emprender estudios doctorales.

En cuanto a personas, con plena conciencia de que un agradecimiento es insuficiente, agradezco:

a mi familia, en particular a mis padres, por entender y aceptar la importancia de este trabajo para mi

a Gastón Lillo por su crítica infatigable

a Leandro Urbina por dialogar

a Christian Altamirano por tener el oído abierto

a los evaluadores de esta tesis, Rainier Grutman y Juana Muñoz Licerias, por sus lecturas atentas y sus comentarios útiles

a los demás que, ya sea alentándome o criticándome, han intercambiado conmigo sobre las ideas presentadas aquí

a Christine Shantz por su generosidad.

Sin el apoyo de ellos, me hubiese sido imposible concebir y escribir esta tesis.

## INTRODUCCIÓN

En la segunda mitad del siglo XIX, aparece en América Latina una serie de novelas que fundan una tradición novelesca latinoamericana. Se trata, según Candido, de “un sistema de obras ligadas por denominadores comunes, que permiten reconocer las notas dominantes de una fase” (citado en Rama 1982: 50-51). La aparición de estas novelas coincide con el proceso de consolidación identitaria en lo político, lo administrativo y lo cultural de las jóvenes naciones. Este proceso de definición identitaria pos-Independencia fue promovido y guiado por las capas intelectuales que abrazaron ideales liberales.<sup>1</sup> Dentro de este grupo, los novelistas jugaron un papel de primer orden. Estaban a menudo directamente vinculados con instituciones estatales y ejercían varios oficios a la vez: eran casi siempre políticos, historiadores y educadores que escribían ficción en su tiempo libre.<sup>2</sup> Para estos intelectuales (como Mitre 94-95, Altamirano 1949: 39-40, y Blest Gana 55-56), la publicación de novelas, en su doble papel fundador de literatura e identidad nacional, era un medio ideal para inculcar en “las masas” un sentido de pertenencia a esa unidad social recientemente forjada.<sup>3</sup> Por ejemplo, el mexicano Ignacio Manuel Altamirano pensaba que “atendiendo a la educación del pueblo, urgía (...) dar a éste nociones de historia patria, de geografía, de economía inclusive, valiéndose para tal fin de un vehículo tan amable, tan bien

---

<sup>1</sup> En su *The Mexican Reform, 1855-1876. A Study in Liberal Nation-Building*, el historiador Richard N. Sinkin identifica claramente el período de la Reforma por una parte con la emergencia de una identidad nacional —como una de las consecuencias de la Intervención extranjera—, y, por otra, con la consolidación de la Nación mexicana a través de reformas en el clero, el ejército, la educación, y en términos de la tenencia de la tierra.

<sup>2</sup> El general e intelectual argentino Bartolomé Mitre dice haber escrito su novela *Soledad* “en los ratos de ocio que permite la redacción laboriosa de un diario” (93); véase también el comentario de Alberto Blest Gana sobre la carrera literaria de Juan Bello: “Tan prolija actividad constituye por sí sola un mérito indisputable, en un país en donde casi todo aficionado a las letras no puede consagrar a su cultivo más que sus momentos de ocio” (47).

<sup>3</sup> Altamirano no ignoraba el potencial didáctico y de manipulación ideológica que le ofrecía la novela: “La novela es indudablemente la producción literaria que se ve con más gusto por el público, y cuya lectura se hace hoy más popular. Pudiérase decir que es el género de literatura más cultivado en el siglo XIX y el artificio con que los hombres pensadores de nuestra época han logrado *hacer descender a las masas* doctrinas y opiniones que de otro modo habría sido difícil hacer que

aceptado por todos como lo era la novela” (Reyes Nevares XXI). Así, la novela tenía, en el contexto latinoamericano de formación nacional, la función de ayudar a “crear ciudadanos.”<sup>4</sup> Desempeñaba esta función tanto en el universo ficticio, mediante la valoración positiva de personajes y ambientes que representaban lo nacional, como en el ámbito de la interpelación ideológica, mediante la atribución de un estatus positivo a dichos elementos provenientes de otros discursos, asimilados por la novela y comunicados al lector como modelos para la emulación. Por lo tanto, estas novelas se proponían crear en sus lectores un sentido de conciencia de su pertenencia y de sus responsabilidades hacia la Nación, transformando a estos individuos en “sujetos nacionales.”

En este estudio, nos proponemos examinar este proceso cultural de formación de una identidad nacional mexicana en dos novelas: *Clemencia* (1869) y *El Zarco* (1888) de Ignacio Manuel Altamirano. Nuestra hipótesis es que las novelas trabajan explícitamente a partir de materiales sociales, históricos y discursivos propios de su contexto de escritura para representar momentos fundamentales de la, todavía en ese entonces, breve historia nacional de México. A nuestro juicio, estas novelas exponen una visión tendenciosa de los sucesos históricos recientes. Su punto de vista corresponde a las obsesiones e idealizaciones de lo nacional tal como lo concibe el

---

aceptasen” (1949: 17; el énfasis es nuestro).

<sup>4</sup> Esta afirmación no se hace sin tener en cuenta la alta proporción de analfabetas en los países latinoamericanos en el siglo XIX. Dicha circunstancia histórica (la existencia de una élite letrada que constituía el más amplio público lector de estas novelas [Rama 42]) nos lleva a proponer que la etiqueta de ciudadano, así como las tareas y los derechos que conlleva, estaban reservados también para un grupo restringido de personas letradas e instruidas. En efecto, como lo comenta Jacqueline Covo, uno de los criterios de ciudadanía estaba vinculado con la posibilidad de votar: eran ciudadanos los que “estaban en condiciones de asumir (...) sus derechos cívicos” (Covo 116) y podían “manifestar una opinión” (Covo 342). Esta definición se trató de extender para abarcar a los que simplemente “paga[ban] impuestos [y] da[ban] el contingente de sangre” (Covo 116), pero el lugar privilegiado de la educación en el ideario liberal Reformista demuestra la importancia del alfabetismo y de la instrucción de los mexicanos que les permitiría tomar conciencia de sus derechos y obligaciones para luego cumplirlos.

grupo liberal reformista, del cual el autor se hace el portavoz y que nosotros, siguiendo a L. Goldmann, llamaremos “sujeto transindividual.” La función de estas ficciones es la de legitimar los ideales de la élite liberal dirigente del país. Las novelas, en su reivindicación romántica de la historia nacional bajo una forma en la que predomina lo folletinesco, están subordinadas a una labor de legitimación ideológica o, más bien, de “‘universalización’ cultural” (Jameson 87),<sup>5</sup> y participan del proceso de creación de una hegemonía discursiva (Angenot 1988: 86).<sup>6</sup> Esta tesis identifica en las novelas las huellas de dicha subordinación. Para hacerlo, localiza en un primer momento los lugares en donde aparecen propuestos, explícita o implícitamente, posibles modelos nacionales y elucida los mecanismos de construcción de dichos ideales. En una segunda etapa, se explica la pertinencia de estos modelos, aclarando entonces sus condiciones de inteligibilidad (Angenot 1992: 11) y de aceptabilidad, asociándolos con las “materias primas” sociales y discursivas a partir de las cuales se constituyen.<sup>7</sup> Por “materias primas,” me refiero a los fenómenos sociales que marcaron tanto el imaginario del grupo liberal mexicano de la época, como el contexto discursivo e ideológico de

---

<sup>5</sup> Fredric Jameson distingue tres estratos: lo ideológico, lo conceptual, y lo estético. Plantea que lo que en los dos primeros se puede considerar como un proceso de legitimación se convierte en el tercero en “un proceso de ‘universalización’ cultural” cuando dice que “en el estrato estético, (...) el proceso de ‘universalización’ cultural (que implica la represión de la voz opositora, y la ilusión de que sólo existe una ‘cultura’ auténtica) es la forma específica que toma lo que, en los estratos de la ideología y de los sistemas conceptuales, se considera como el proceso de legitimación” (87).

<sup>6</sup> Angenot especifica que la “hegemonía discursiva” es “la que se establece en el discurso social, es decir, en la manera en que una sociedad dada se objetiviza en textos, escritos (y también en géneros orales)” (1988: 86). Para Angenot, la hegemonía discursiva es lo que determina las normas de aceptabilidad y de legitimidad de las producciones discursivas en un momento dado (1988: 87). Por ejemplo, la hegemonía discursiva es la que determinaría la manera apropiada de tratar de ciertos temas en un género dado. Sin embargo, aunque apunte hacia una homogeneización, “se presenta como una colección de contradicciones parciales, de tensiones entre fuerzas centrífugas y centripetas” (1988: 87-88).

<sup>7</sup> Al hablar de la textualización y de la transformación de “materias primas” sociales y discursivas mediante el trabajo textual, recurrimos, como lo hacen F. Jameson (87), Régine Robin (102) y Marc Angenot (1992: 9, 12) al vocabulario marxiano que sirve para describir el proceso de trabajo: “el proceso de trabajo comprende tres elementos: en primer lugar, está el trabajo mismo, es decir, una actividad productiva e intencional; en segundo lugar, están los objetos sobre los cuales se efectúa el trabajo; en tercer lugar, están los instrumentos que facilitan el trabajo. Los objetos sobre los cuales se efectúa el trabajo se llaman comúnmente ‘materias primas’” (Mohun: 297-298).

producción de las obras:<sup>8</sup> entre otros, la toma de conciencia por parte de los liberales Reformistas de su situación de “clase media emergente” (Covo 21, 72, 76; Sinkin 51), la revolución de Ayutla, la Intervención Francesa en México.<sup>9</sup> En relación con esta problemática histórica se examinarán sistemáticamente aquí tres aspectos de las novelas: los escenarios, los personajes y la trama.

Desde un punto de vista genérico estricto, estas primeras novelas nacionales se caracterizan por su hibridez en el sentido de que son novelas sentimentales con una fuerte carga de material histórico y marcadas también por los rasgos formales del folletín. A pesar de considerarlas como “imperfectas” (Mitre: 95; Altamirano 1995: 92), rasgo inevitable de este tipo de producción folletinesca, sus autores se preciaban de haberlas elaborado a partir de episodios de las respectivas historias nacionales y de haber elegido marcos escénicos propiamente americanos (Mitre: 95; Altamirano 1949: 12).<sup>10</sup> Paradójicamente, las formas que usaron los escritores para plasmar novelísticamente un imaginario nacional ya habían sido desarrolladas en Europa, por lo cual enfrentaban la contradicción entre el deseo de “novelar” una realidad nueva y unas formas que no habían sido elaboradas específicamente para ella.<sup>11</sup> A esto se añade que la práctica inicial de la

---

<sup>8</sup> Adoptamos la definición de C. Castoriadis para el cual el imaginario es más un fenómeno social que parte de la formación del individuo en relación con su alteridad. Según Castoriadis, el imaginario de una sociedad o de una época dadas es “este elemento que orienta específicamente cada sistema institucional; que sobredetermina la elección y las conexiones de redes simbólicas; es creación de cada época histórica, de su manera singular de vivir, de ver y de hacer su propia existencia, su mundo y sus relaciones con éste; es este estructurante originario, este significado-significante central; es fuente de lo que se da cada vez como indiscutido e indiscutible; es apoyo de las distinciones entre lo que importa y lo que no importa; es origen del superávit de ser de objetos de inversión práctica, afectiva e intelectual, sean estos individuales o colectivos” (203).

<sup>9</sup> El uso de las palabras “materias primas” para hablar de estos fenómenos no niega de ningún modo su complejidad. Simplemente nos sirve para describirlos antes de su textualización.

<sup>10</sup> Estas “imperfecciones” son relativas en comparación con folletines de producción más masiva. Su mención sirve más bien en el caso latinoamericano de recurso retórico (*captatio benevolentiae*) del cual se valen los escritores para aumentar la aceptabilidad de estas primeras novelas ante los lectores. Es importante tener en cuenta que los folletines franceses padecen más de ciertos “defectos” que su contrapartida latinoamericana. A este respecto, Carilla diferencia entre novelas publicadas bajo forma de folletín y folletines propiamente dichos en América Latina (355). Consideramos nuestras novelas como un híbrido entre los dos productos.

<sup>11</sup> La índole sentimental de estas novelas no es el único factor que nos permite relacionarlas con el romanticismo europeo. Si tomamos como ejemplo *Soledad* de B. Mitre, esta novela demuestra un

escritura novelesca en América Latina siguió más bien los caminos trazados por el folletín y no los de la gran novela histórica romántica o de la novela social realista, lo cual genera otra serie de contradicciones en el orden de las representaciones. Tal como lo recuerda Lise Queffélec, en el período de 1866-75 en Francia, la novela histórica tradicional tomó la forma de una “novela ‘nacional’ que vinculaba una estética realista con un intento original de retratar la historia desde el punto de vista del hombre del pueblo involucrado en ella” (66-67).<sup>12</sup> Por otra parte, dada la simplificación de significados que impone el folletín como género (Queffélec 30), era imposible articular en estos textos una sociedad novelesca configurada como un modelo de realidades nacionales extremadamente complejo o representativo de la variedad social y cultural que caracterizaba las nuevas naciones latinoamericanas. ¿Cómo podían crear entonces estas novelas significados propiamente nacionales? ¿Cuáles eran las condiciones de inteligibilidad de estos significados? ¿Qué pertinencia y qué alcance ideológico tienen estos modelos en el momento en el que se plantean? Respondemos a estas preguntas usando una metodología que integra conceptos provenientes de diversos acercamientos teóricos. Lo central de ella se detalla en nuestro primer capítulo y está tomado de las propuestas de la sociocrítica, de la crítica genérica, y del estudio ideológico de los textos.

Nuestra tesis examina distintos aspectos de las novelas, como las estrategias narrativas, los espacios novelescos, los personajes, y la trama, especificando su contribución a la ideología que se desprende de los textos. Se estudia también el triple objetivo didáctico, novelesco, e ideológico, que guía la creación de los universos ficticios en *Clemencia* y *El Zarco*. En el segundo capítulo,

---

evidente intento de textualización de la visión de mundo romántica que, para nombrar algunas de sus características, atribuía importancia a la voluntad del individuo (Goic 50) y tendía a favorecer una percepción del mundo como una serie de contrastes radicales (Goic 48). Dicho éxito del romanticismo europeo entre la élite dirigente liberal de América Latina se debe a que éste se considera como una estetización del programa político y social liberal (Goic 48).

<sup>12</sup> “Ces romans ‘nationaux,’ qui allient à une esthétique réaliste une tentative originale pour peindre l’histoire du point de vue de l’homme du peuple qui y est engagé, obtiennent dès 1863-1864 un très

comentamos el uso de la estrategia de la narración enmarcada en *Clemencia*, en cuanto modo de control discursivo sobre la narración, ya que, al establecer unas pautas de lectura específicas, limita las posibilidades interpretativas de la novela. El tercer capítulo se concentra en el estudio de los distintos espacios representados desde el punto de vista de sus posiciones respectivas en el sistema de preferencias establecido por las novelas. El cuarto capítulo estudia los personajes de la novela, en su dimensión intergenérica, y como reveladores de la inscripción del discurso social en el texto literario. El último capítulo está dedicado al comentario de las distintas tramas novelescas, vistas éstas como el producto de un conflicto entre lo histórico y lo novelesco.

## I) METODOLOGÍA Y CORPUS

### 1. METODOLOGÍA

#### A) La sociocrítica

La sociocrítica considera el discurso literario como uno entre otros muchos, lo concibe como “un *suplemento* del discurso social” (Angenot 1992: 12).<sup>13</sup> En este sentido, “el estudio de un texto sólo tiene interés y sólo es posible si no se aísla este texto de antemano, si no se lo corta de la red socio-discursiva en la cual y sobre la cual trabaja” (Angenot 1992: 13).<sup>14</sup> Para la sociocrítica, el texto literario “trabaja” en y sobre el discurso social, lo textualiza de una manera que le es única (Angenot 1992: 9, 12). Según Angenot, la sociocrítica oscila entre la consideración de los discursos y las imágenes que rodean al texto y la labor particular de textualización que lleva a cabo la literatura sobre dichas “materias primas”:

El texto literario está inmerso en el discurso social, las condiciones de inteligibilidad mismas del texto no le son nunca immanentes (...). Sin embargo, la atención sociocrítica está orientada a valorizar lo que constituye la particularidad del texto como tal, a dar a conocer los procesos de transformación del discurso en texto (1992: 11).<sup>15</sup>

Tal como lo señala Robin, el género predilecto del acercamiento sociocrítico es la novela.

La novela pareciera ser el lugar donde se plasman las “materias primas” sociales:

La novela es una práctica, un producto, un objeto social porque ocupa un lugar privilegiado en la circulación cultural de ideas, imágenes, formas, estereotipos, configuraciones discursivas. La novela ha sido un elemento clave en la formación del imaginario social (...) ha

---

<sup>13</sup> Angenot define el discurso social como “todo lo que se dice y escribe en un estado de sociedad dado; todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente (...). Todo lo que se narra y se argumenta si planteamos que narrar y argumentar son los dos *grandes* modos de puesta en discurso. O, más bien, usamos ‘discurso social’ no para referirnos a este todo empírico, cacofónico y redundante a la vez, sino para hablar de los sistemas genéricos, los repertorios tópicos, las reglas de encadenamiento de enunciados, los cuales, en una sociedad dada, organizan lo *decible* —lo narrable y lo opinable— y aseguran la división del trabajo discursivo” (Angenot 1988: 83).

<sup>14</sup> “L’étude d’un texte littéraire n’a d’intérêt et n’est, qu’à proprement parler, possible que si ce texte n’est pas isolé d’emblée, s’il n’est pas coupé du réseau socio-discursif dans lequel et sur lequel il travaille.”

<sup>15</sup> “D’une part, le texte littéraire est immergé dans le discours social, les conditions même de lisibilité du texte ne lui sont jamais immanentes (...). Cependant, l’attention sociocritique est vouée d’autre part à mettre en valeur ce qui fait la particularité du texte comme tel, à faire voir les procédures de transformation du discours en texte.”

sido una especie de cantera de imágenes, de frases, de palabras, de situaciones, de modelos narrativos, un núcleo cultural generador muy poderoso (Robin 95).<sup>16</sup>

Con el fin de estudiar la inscripción de lo social en el texto, preocupación central de la sociocrítica, esta corriente

ha articulado unas diez nociones (...) que tienden a construir el espacio de las mediaciones que permiten analizar por una parte los procesos de textualización y de estetización que convierten lo discursivo en lo textual y, por otra, los procesos de ideologización que marcan la distancia entre los proyectos ideológicos del inicio y el trabajo ideológico del texto (Robin 101).<sup>17</sup>

### 1. El proceso de textualización de lo discursivo-ideológico

Los conceptos de la sociocrítica con los cuales nos interesa trabajar, refieren a distintas instancias del proceso de textualización de lo discursivo-ideológico. Robin divide estas instancias en cuatro (117-118), entre las cuales las tres primeras están más bien relacionadas con el contexto de producción de la novela.

La primera es el *proyecto ideológico*:

(...) se trata del objetivo inicial del autor, de lo que tiene en mente (aunque afirme en el prefacio o en entrevistas que no tenía nada al comenzar), de lo que lo motiva y lo mueve no solamente a nivel diegético narrativo sino también a nivel axiológico, [se trata] de los discursos sobre el mundo que él intenta inscribir aun cuando su texto no tenga que "expresar el mundo"<sup>18</sup> (117-8).<sup>19</sup>

En el caso de Altamirano, por ejemplo, se trata de su propósito explícito de alejar

---

<sup>16</sup> "Pratique, produit, objet social, le roman l'est d'abord parce qu'il occupe une place de choix dans la circulation des idées des images, des formes, des stéréotypes, des configurations discursives. Il a été un élément clé de la formation de l'imaginaire social (...). Le roman a été une sorte de réservoir d'images, de phrases, de mots, de situations, de modèles narratifs, un foyer culturel très puissant."

<sup>17</sup> "... la sociocritique a tenté d'articuler une dizaine de notions qu[i] (...) tendent à construire l'espace des médiations qui permettent d'analyser à la fois des processus de textualisation et d'esthétisation qui convertissent le discursif en textuel et les processus d'idéologisation qui balisent l'écart, la distance entre les projets idéologiques de départ et le travail idéologique du texte."

<sup>18</sup> "... le projet idéologique: (...) Il s'agit de la visée initiale de l'auteur, de ce qu'il a en tête (même lorsqu'il affirme dans des préfaces ou des interviews que tout a été écrit, qu'il n'y avait rien au départ), de ce qui le motive, le meut non seulement au niveau diegétique, narratif mais axiologique, du discours sur le monde qu'il tient à inscrire alors que son texte n'a pas à 'parler le monde.'"

<sup>19</sup> Esta instancia se refiere entonces, por una parte, a una actividad de motivación narrativa, de creación de diégesis, y, por otra parte, a una de carácter axiológico relacionada con los valores que

radicalmente la novela producida en México de su contrapartida europea adoptando temas y representando a personajes propiamente nacionales. Más allá de las afirmaciones del mismo Altamirano, el proyecto ideológico que se desprende de sus novelas es la “universalización cultural” (Jameson) de los ideales liberales Reformistas mexicanos.

La segunda instancia es el *marco ideológico de partida*:

en el seno del enfrentamiento polémico (incluso en sociedades o coyunturas consensuales), se debe tratar de delimitar la hegemonía, el sistema de valores que domina, que puede ser compartido o rechazado por el autor o, aún más, en relación al cual estará obligado a situarse, en actitud de hostilidad participante, en actitud de ruptura, de distancia, etc. (118).<sup>20</sup>

En el momento que nos interesa, el marco ideológico de partida se puede identificar claramente como la ideología liberal modernizadora (ya sea Reformista o porfiriana).<sup>21</sup>

La tercera es la “*ideología de referencia*: es la que más o menos gobierna al autor, el horizonte ideológico en que escribe” (118).<sup>22</sup> Se trataría en el caso de Altamirano de la tradición liberal en su variante mexicana reformista.

La última instancia está directamente relacionada con el texto: es la “*ideología del texto*: surge del trabajo del texto, de los procesos de textualización, de estetización e ideologización de la escritura sobre la materia verbal co-textual” (118).<sup>23</sup> Los conceptos que nos permiten caracterizar esta última instancia son “nociones que marcan el paso de lo

---

están involucrados en el texto.

<sup>20</sup> “... *le cadre idéologique de départ*: au sein de l’affrontement polémique (même dans des sociétés ou des conjonctures consensuelles), il s’agit de cerner l’hégémonie, le système de valeurs qui domine, que l’auteur partage ou avec laquelle il va entrer en conflit, ou encore par rapport à laquelle il va être obligé de se situer, en hostilité participante, en rupture, en distance, etc.”

<sup>21</sup> Las ideologías dominantes varían en el período de la Reforma: un ejemplo de esto es la Intervención Francesa en México. En este caso, el marco ideológico de partida es más bien la ideología conservadora monarquista. En los tiempos de relativa estabilidad política, es más bien la variante “moderada” de los liberales Reformistas.

<sup>22</sup> “... *l’idéologie de référence*: celle qui gouverne plus ou moins l’auteur, l’horizon idéologique dans lequel l’auteur écrit.”

<sup>23</sup> “... *l’idéologie du texte*: issue du travail du texte, des processus de textualisation, d’esthétisation et d’idéologisation de l’écriture sur la matière verbale co-textuelle.”

discursivo a lo textual, la manera en que el discurso social se cristaliza, se cuaja en ciertos puntos, alrededor de palabras e imágenes que se convertirán en la materia prima de la ficción que el escritor investirá y hará trabajar en y por el texto” (Robin: 106).<sup>24</sup>

### 1.1 El sujeto transindividual

De manera más general, la primera instancia, o “proyecto ideológico,” estaría caracterizada por los objetivos del autor en términos de su posición respecto de los discursos que circulan en el momento en que escribe la obra. En nuestro caso, se trata por una parte de un proyecto fortalecedor de ideales nacionales, y, por otra parte, legitimador de los ideales de un grupo específico. En relación con esta problemática, definiremos a Altamirano como sujeto transindividual. Son sujetos transindividuales “los individuos excepcionales (los grandes creadores en particular), capaces de expresar de manera coherente la conciencia colectiva de su grupo” (Cros 11).<sup>25</sup> Sujeto transindividual es el

filósof[o] o escritor[r] en la medida en que alcanz[a] a expresar la conciencia de clase de un grupo de manera coherente, en el plano conceptual o imaginativo, y [cuya] obra es tanto más significativa cuanto más se acerca a la coherencia esquemática de una visión de mundo, es decir, al *máximo grado de conciencia posible* del grupo social que expresan (Goldmann en Cros 10).<sup>26</sup>

Lucien Goldmann expresa la relación entre el deseo colectivo y el sujeto transindividual del grupo deseante de la siguiente manera: lo que sucede en el caso del sujeto transindividual es que, “en cierto sector de la actividad del individuo, el significado colectivo, llevado hasta la última coherencia, integra el significado libidinal, sin

---

<sup>24</sup> “... toutes ces notions (...) balisent le (...) passage du discursif au textuel, la façon dont le discours social se cristallise, se fige en certains points, autour de mots et d’images qui vont devenir la matière première de la fiction, que l’écrivain va investir et travailler dans et par le texte.”

<sup>25</sup> “... les individus exceptionnels (...) (les grands créateurs en particulier) sont susceptibles d’exprimer de façon cohérente la conscience collective de leur groupe.”

<sup>26</sup> “Dans la mesure où ils parviennent à l’exprimer, sur le plan conceptuel ou imaginatif, ce sont des philosophes ou des écrivains et leur œuvre est d’autant plus importante qu’elle se rapproche plus de la cohérence schématique d’une vision du monde c’est-à-dire du *maximum de conscience possible* du groupe social qu’ils expriment.”

distorsionarlo” (Goldmann en Cros 10).<sup>27</sup> Cros considera que “esta última especificación nos permite entender mejor lo que es la *visión de mundo* de los sujetos transindividuales, la cual se puede definir como el conjunto de las aspiraciones, de los sentimientos y de las ideas que reúne a los miembros de un grupo y los opone a los demás grupos” (10).<sup>28</sup> Cros considera que “la visión de mundo revela entonces, de algún modo, al estar encarnada en una estructura literaria, la totalidad –no lograda en la realidad– de los sentimientos, de las aspiraciones y de los pensamientos de los miembros de una clase determinada, organizados éstos en un sistema coherente y perfectamente racional” (11).<sup>29</sup>

En efecto, el texto como producto de un sujeto transindividual se convierte en un fragmento de un discurso de clase: tal como comenta F. Jameson, “con la lectura [de un texto] como alegoría política, (...) lo que se suele percibir como textos individuales se convierte en ‘unidades de habla’ en un discurso esencialmente colectivo o de clase” (80).<sup>30</sup> Dicho concepto nos permite argumentar a favor de la pertinencia, para nuestro análisis, de la experiencia vital del sujeto autorial como parte de una entidad social mayor. Dado nuestro interés en los ideales textualizados por Altamirano como representativos de los valores liberales, es fundamental para nosotros poder considerar a Altamirano como un sujeto transindividual y poder integrar las ideas del grupo al que pertenece a nuestro estudio ideológico de las novelas.

## 1.2 El co-texto

---

<sup>27</sup> “... dans un certain secteur de l’activité de l’individu, la signification collective, poussée à la dernière cohérence, intègre entièrement, sans subir aucune distorsion, la signification libidinale.”

<sup>28</sup> “Cette dernière précision permet de mieux comprendre ce qu’est la vision du monde des sujets transindividuels, et qui peut être définie comme l’ensemble des aspirations, des sentiments et des idées qui réunit les membres d’un groupe et les oppose aux autres groupes.”

<sup>29</sup> “La vision du monde révélerait en quelque sorte, lorsqu’elle s’incarne dans une structure littéraire, la totalité –irréalisée dans la réalité– des sentiments, des aspirations et pensées des membres d’une classe déterminée, organisés dans un système cohérent et parfaitement rationnel.”

<sup>30</sup> “With political allegory, then, (...) what we formerly regarded as individual texts are grasped as

Vinculamos el concepto de “co-texto” con la segunda instancia, es decir, con el marco ideológico de partida. Según lo define Robin, el co-texto es

lo que acompaña al texto, el conjunto de los demás textos, de los demás discursos que hacen eco de este, es todo lo que el texto supone y todo lo que se escribe con el texto. (...) Los referentes del texto están en relación mediatizada con un sistema de referencias co-textuales, porque estas referencias están saturadas de imaginario social, ya semiotizadas, puestas en discurso, en narración, en imágenes. Así, lo co-textual no está nunca afuera del texto. Dibuja alrededor del texto su universo de complicidad, de inteligibilidad. Por su parte, el texto ficticio, hace como si hubiera creado un análogo al mundo real, y que se refiriera, en el caso del texto realista, a lo extra-textual cuando no se trata sino de una simulación. El co-texto, muy cargado ideológicamente y culturalmente, es una materia prima que el texto trabaja (101-102).<sup>31</sup>

Se encuentran inscritas en el co-texto las mismas “condiciones de inteligibilidad” (Angenot 1992: 11) del texto. Para reconstruir la carga ideológica del texto, nos parece importante que el lector de otra época se familiarice con un co-texto que le podría parecer remoto. En efecto, Robin señala que “cuando el co-texto cambia, algunos efectos del texto ya no pueden ser interpretados”<sup>32</sup> (104).<sup>33</sup> Por ello, consideramos que es preciso buscar los indicios que refieren a este co-texto en el texto ficticio mismo.

### 1.3a) Discurso social, intertextualidad, sociograma, e ideologema

Como recuerda Robin, “discurso social” y “sociograma” son dos conceptos que permiten dar cuenta de “los procesos de textualización, del paso de lo discursivo a lo textual.

---

‘utterances’ in an essentially collective or class discourse.”

<sup>31</sup> “Le co-texte est ce qui accompagne le texte, l’ensemble des autres textes, des autres discours qui lui font écho, tout ce qui est supposé par le texte et écrit avec lui. (...) Les référents du texte sont en relation médiatisée avec un système de références co-textuelles, car ces références sont saturées d’imaginaire social, déjà sémiotisées, mises en discours, en récit, en image. Ainsi, le co-textuel n’est jamais en dehors du texte. Il dessine autour de lui son univers de connivence, de lisibilité. Le texte fictionnel mime un autre décrochement. Créant dans le cas du texte réaliste un analogon du monde réel, il fait comme s’il renvoyait à de l’extra-textuel mais il ne s’agit que d’une simulation. Le co-texte très chargé idéologiquement et culturellement est une matière première que travaille le texte.”

<sup>32</sup> “Quand le co-texte change, certains effets ne sont plus interprétés.”

<sup>33</sup> Se puede observar aquí una relación de intertextualidad entre el texto y su co-texto que es fundamental para entender la reacción de un lector de la época en que el texto fue publicado por primera vez.

mediaciones decisivas que permiten comprender la socialidad del texto” (104).<sup>34</sup> Para Robin, “el discurso social es el co-texto” (105). La relación entre el discurso social y el sociograma es como la relación entre el marco ideológico de partida y la ideología del texto en la medida en que “para que haya recorrido del sentido (...), es preciso que [el] discurso social se cristalice alrededor de algunos puntos nodales, que sea puesta en orden la heterogeneidad misma del discurso, red de escritura y de desciframiento, paso de la referencia al referente, mediante lo que Claude Duchet llamó los sociogramas” (105).<sup>35</sup>

El discurso social del momento que queremos estudiar en nuestras novelas se caracteriza por una doble orientación: 1) hacia el fortalecimiento de una cohesión nacional – con los discursos de construcción de una alteridad específica,<sup>36</sup> del castigo de la traición,<sup>37</sup> del patriotismo– ; 2) hacia la legitimación de los ideales de grupo de los liberales mexicanos –con el discurso homogeneizador de nivelación social, y un discurso que identificaría en

---

<sup>34</sup> “... les processus de textualisation, du discursif au textuel, médiations décisives qui permettent de saisir la socialité du texte.”

<sup>35</sup> “Pour qu’il y ait parcours de sens, découpage, il faut que ce discours social cristallise autour de quelques points nodaux, qu’il y ait mise en ordre dans l’hétérogénéité même du discours, grille d’écriture et de déchiffrement, passage de la référence au référent, à travers ce que Claude Duchet a proposé d’appeler les sociogrammes.”

<sup>36</sup> Esta alteridad se divide en dos: como *otro* externo, están los franceses, antiguo modelo del cual deben despegarse los liberales Reformistas como élite dirigente de México (Sinkin 160) y, como *otro* interno, está el indio que constituye un obstáculo para el progreso de la nueva nación mexicana (Covo 303, 335, 341, 343). Respecto de este último, es reveladora la siguiente cita del reformista Guillermo Prieto que muestra un intento de autodefinición, simultáneamente con la clara delimitación de una alteridad interna: “Difícil nos es a nosotros, extranjeros en nuestra patria, con el esqueleto de la realidad delante de los ojos, país sin historia y sin monumentos antiguos (excepto las ruinas de Palenque, Quemada, Cholula y otras), generación que pugna por aparecer bastarda, antes que entregarse a la indagación de su origen; difícil nos es, entre esa raza abyecta e envilecida que llamamos indios, con sus goces y ejercicios casi brutales, con sus chozas de tierra y con su idioma inentendible para nosotros; difícil nos es, repito, buscar entre esa escoria los restos de los opulentos señores de México” (citado en Covo 337). Así, el indio “es otro, incluso y tal vez sobre todo para su hermano de raza, culturalmente asimilado” (Covo 335).

<sup>37</sup> Sinkin comenta que “la Intervención Francesa puso la cuestión de la traición en el primer plano. Anteriormente a la Intervención, no existía ningún concepto funcional de la traición; ahora se iba a convertir en el crimen más importante de la tierra” (166).

general “lo mexicano” con “lo liberal.”<sup>38</sup> Para poner en evidencia la inscripción fragmentaria del discurso social en el texto literario, nos será muy útil la noción de “intertextualidad.” Advertimos que no definimos la intertextualidad en el sentido estricto de “cita textual,” sino más bien, siguiendo a Angenot, de una manera más abarcadora como “circulación y transformación de ideologemas” (Angenot 1984a: 106), entendidos éstos en su acepción jamesoniana más amplia (ver pág. 18). En su dimensión intertextual, el texto se convierte en “un dispositivo o mecanismo que absorbe, selecciona, modifica, y redistribuye ciertos *topoi* y ciertos preconstruidos ‘temáticos,’ los cuales emigran a través del momento histórico” (Angenot 1984a: 102).<sup>39</sup> Para este estudio, nos interesan varios tipos de relaciones de intertextualidad y de interdiscursividad: por una parte, la relación entre las novelas y los distintos discursos (histórico, político, en particular) que conforman el discurso social de la época y, por otra, la relación que establecen nuestras novelas principalmente con su contrapartida francesa.

El sociograma, por su parte, es la encarnación tensa de lo discursivo en lo textual. Duchet lo define como “un conjunto borroso, inestable, conflictivo de representaciones parciales que están centradas alrededor de un núcleo, y que interactúan entre sí” (citado en Robin 106).<sup>40</sup> Un ejemplo típico, que tiene gran pertinencia para nuestra tesis, es el

---

<sup>38</sup> En cuanto a la necesidad de legitimación que tenían los liberales Reformistas, J. Covo señala que, “a pesar de su débil representatividad numérica —o más bien, sin duda, a causa de ella—, [a ellos] les importa presentarse como el pueblo auténtico, emanación de una revolución legítima, porque es eminentemente popular, sostenida y consumada por el pueblo, una revolución sin jefe, al contrario de tantos ‘pronunciamentos’ anteriores, de origen oligárquico” (Covo 72). A este respecto, R. Sinkin comenta también que “a medida que los profesionales liberales descubrían su herencia cultural común, a medida que descubrían que otros también habían sido excluidos del poder y del estatus, empezaron a proyectar la pasión por la reforma liberal en toda la sociedad como una fuerza emocional común” (52-3).

<sup>39</sup> “... une sorte de dispositif qui absorbe, sélectionne, modifie et rediffuse certains *topoi* et certains préconstruits ‘thématiques’ migrant à travers le moment historique.”

<sup>40</sup> “Ensemble flou, instable, conflictuel de représentations partielles centrées autour d’un noyau en interaction les unes avec les autres.”

sociograma del héroe construido con una serie de predicaciones culturales diversas y a veces contradictorias que lo anclan parcialmente en su momento histórico. El significado de un sociograma no es completo si se lo aísla del contexto en el cual está producido y de las resemantizaciones por las que pasa posteriormente de su momento original de aparición. Es por estas diferentes apropiaciones y adaptaciones que el sociograma está siempre en movimiento entre los distintos discursos e ideologías que lo atraviesan. Algunas manifestaciones del sociograma del héroe que estudiaremos en *Clemencia* y en *El Zarco* se plasman respectivamente bajo la forma de dos figuras: la del “héroe mártir e idealista,” y la del “justiciero” que no deja de luchar hasta que se vuelva a instaurar la justicia y el orden en la patria.

Para completar el conjunto de nociones que guiará nuestro análisis, debemos necesariamente definir el ideologema. Éste es la construcción en donde se manifiesta más claramente la textualización de la ideología, por lo cual es otra herramienta que nos permite rastrear el paso de lo discursivo a lo textual. Nuestra definición del ideologema se basa en los estudios de M. Angenot y F. Jameson. Según estos críticos, el ideologema es un concentrado o una unidad mínima de ideología (Angenot 1984b: 171), de carácter inteligible y descriptible (Angenot 1984b: 173; Jameson 87), dotado de movilidad discursiva e histórica (Angenot 1984b: 172, 174, 189) por lo cual su significado es siempre variable,<sup>41</sup> es a la vez una “materia prima” sobre la cual trabaja el texto narrativo y el producto de una

---

<sup>41</sup> Angenot habla de esta movilidad cuando define el ideologema como “un mecanismo semántico a menudo dialógico y polémico, dotado de capacidad de migración a través de los distintos campos discursivos y de las distintas posiciones ideológicas existentes” (1984b: 189). En cuanto a la determinación del significado del ideologema, Angenot recuerda la necesidad de contextualizarlo al comentar que “su significado resulta de la organización global del discurso social, y es solamente en un estado dado del discurso social que adquiere una aceptabilidad y funciones significativas” (1984b: 174) y que el ideologema depende “del estatus, históricamente relativo y variable, de los intereses sociales

reconstrucción del analista de textos (Jameson 87).<sup>42</sup> Puede aparecer *bajo la forma* de máximas, de proposiciones compuestas por un sujeto y varios predicados (Angenot 1994: 107) que se pueden luego elaborar en sistemas de valores, en conceptos filosóficos o en textos culturales (narraciones o imágenes) (Jameson 115).

Dentro de una perspectiva específicamente marxista, Jameson considera el ideograma como una construcción textual que representa el ingreso del discurso esencialmente antagonista de las clases sociales al texto cultural (87), y lo califica de actualización de la ideología dentro de la obra narrativa.<sup>43</sup> En su concepción del carácter fundamentalmente narrativo del ideograma, Jameson considera que el ideograma “adquiere la apariencia final de un sistema filosófico por un parte, o de un texto cultural por otra” (87).<sup>44</sup> La definición que da Jameson del ideograma es una síntesis de las características mencionadas aquí: “un complejo sémico o conceptual históricamente determinado que se puede proyectar de varios modos, bajo la forma de un ‘sistema de valores’, de un ‘concepto filosófico,’ o de una protonarrativa, una fantasía narrativa privada o colectiva” (115).<sup>45</sup>

En cuanto a su función dentro del contexto de la ficción, Jameson concibe el ideograma como una “forma de praxis social,” como “una resolución simbólica a una

---

que lo invisten de sentido y de la *doxa* dentro de la cual opera de manera dialéctica” (1984b: 189).

<sup>42</sup> En efecto, como han pasado por “una compleja labor de transformación” (87), y como se ha desvanecido su capacidad de significar de manera eficaz, ya no aparecen necesariamente en estado puro en la novela (narración), sino que es preciso reconstruirlos para poder observar su presencia. Para Jameson, esta labor de reconstrucción sirve para “restaurar, reescribir,” o reconstruir un “horizonte esencialmente dialógico o de clase” (87), mediante la identificación de las unidades (los ideogramas) que constituyen este sistema.

<sup>43</sup> Así interpretamos el hecho de que Jameson atribuya al ideograma la ventaja de poder “mediar entre concepciones de la ideología como una opinión abstracta, valores de clase, etc. y narraciones” (87).

<sup>44</sup> “The ideogram can of course be elaborated in either of these directions, taking on the finished appearance of a philosophical system on the one hand, or that of a cultural text on the other.”

<sup>45</sup> “... a historically determinate conceptual or semic complex which can project itself variously in the form of a ‘value system’ or ‘philosophical concept,’ or in the form of a protonarrative, a private or collective narrative fantasy.”

situación histórica concreta” (117),<sup>46</sup> es decir, que el ideologema efectúa “la resolución imaginaria de contradicciones objetivas respecto de las cuales [éste] constituye una respuesta activa” (118).<sup>47</sup> El ideologema principal que se estudia en esta tesis es la subordinación de los deseos e intereses individuales al bienestar de la patria. Queremos estudiar cómo éste configura un sistema de valores en las novelas que a su vez justifica la presencia de distintos sociogramas específicos en ésta.

### 1.3b) La norma

El concepto de “norma” nos permite arrojar luz sobre la plasmación de la ideología del texto en un sistema de valores. En su estudio sobre las relaciones entre texto e ideología (1984),<sup>48</sup> desde una perspectiva más bien estructuralista, Philippe Hamon plantea la necesidad de estudiar la inserción de la ideología en el texto literario no como un conjunto de “ausencias” en él,<sup>49</sup> como ya lo han hecho diversos críticos (entre ellos Duchet, Macherey, Propp, y Lévi-Strauss [Hamon12-13]), sino más bien como el establecimiento de una o varias normas o “sistemas normativos” *en comparación* con los cuales se evaluarán los elementos del universo ficticio. Consideramos que el acercamiento de Hamon puede complementar nuestra metodología en la medida en que, si bien, hemos establecido que la ideología del texto se hace evidente en la relación de dicho texto con sus diversos co-textos.

---

<sup>46</sup> “... the ideologeme (...) as a form of social praxis, that is, as a symbolic resolution to a concrete historical situation.”

<sup>47</sup> “... the imaginary resolution of the objective contradictions to which it thus constitutes an active response.”

<sup>48</sup> Aunque no figura en las antologías que concentran gran parte del pensamiento sociocrítico contemporáneo (como, por ejemplo, *La Politique du texte: enjeux sociocritiques* editada por Jacques Neefs y Marie-Claire Ropars), R. Robin habla de este estudio como un ejemplo de que “la sociocrítica enfatiza los procesos de textualización, la puesta en texto, el efecto de texto, sin descuidar medio siglo de investigaciones narratológicas, formales, y semiológicas” (1988: 107).

<sup>49</sup> El reproche que Hamon dirige al concepto de la ideología en el texto como lo “no- dicho” o las ausencias de dicho texto es su incapacidad de “fundar un protocolo preciso de análisis de textos” (18)

Hamon propone herramientas de análisis que ayudan a esclarecer el proceso de elaboración de una ideología en y por el texto mismo. En efecto, Hamon formula la siguiente hipótesis: “el *efecto-ideología* (...) en un texto pasa por la construcción y la puesta en escena (...) de *aparatos normativos* textuales incorporados al enunciado” (20).<sup>50</sup> Refina esta hipótesis especificando que “estos aparatos evaluativos pueden aparecer y dejarse localizar en puntos textuales particulares, privilegiados” (20).<sup>51</sup> Considera al personaje como “encrucijada normativa” (33, 91), es decir, como uno de estos lugares privilegiados de la confluencia de distintas normas. Así, el texto literario invita al lector a jerarquizar los distintos elementos ficticios que le muestra (54), ordenando estos elementos de una manera escalar, es decir, “redistribuy[éndolos] (...) bajo forma de escalas y de sistemas de valores” (54).<sup>52</sup> Se define la evaluación como “la comparación que un actor, un narrador, o cualquier otra instancia evaluadora instaure, en un enunciado, entre un proceso (evaluado) y una norma (evaluadora, programa prohibitivo o prescriptivo, referente y término a la vez de la evaluación)” (21).<sup>53</sup>

Así, el acercamiento planteado nos permitirá sacar conclusiones sobre el alcance ideológico y la eficacia estética, en el sentido de Jameson, de las novelas analizadas. Nos ayudará también a confirmar nuestra hipótesis de que, en el contexto de precaria estabilidad nacional en el cual están escritas, las novelas contribuyen “a establecer o reafirmar un aparato de conmemoración o de legitimación, de edificación y de enseñanza” (Angenot

---

por su carácter conceptual borroso.

<sup>50</sup> “... l’*effet-idéologie*, dans un texte (et non: l’idéologie) passe par la construction et mise en scène stylistique d’*appareils normatifs* textuels incorporés à l’énoncé.”

<sup>51</sup> “... ces appareils évaluatifs peuvent apparaître et se laisser localiser en des points textuels particuliers, privilégiés”

<sup>52</sup> “redistribuer des éléments disjoints et successifs sous forme d’échelles et de systèmes de valeurs”

<sup>53</sup> “... la comparaison qu’un acteur, qu’un narrateur ou toute autre instance évaluante, en énoncé, instaure entre un procès (évalué) et une norme (évaluante, programme prohibitif ou prescriptif, à la fois référent et terme de l’évaluation)”

1992: 17).<sup>54</sup> Es decir, intentan establecer un relato matriz alternativo que se convertirá muy pronto en hegemónico y que logrará desplazar casi totalmente al discurso conservador europeísta. En este sentido, Jameson formula también este proceso de evocación y de distanciamiento simultáneas de un universo cuyas contradicciones el texto busca “resolver,” al proponer que “el acto simbólico,” es decir, el acto de producción simbólica, “empieza por generar y producir su propio contexto en el mismo momento de emergencia en el que toma distancia respecto de este contexto, mirando hacia sus propios proyectos de transformación” (81).<sup>55</sup>

#### B) El texto como parte de un género

Nuestro análisis de los elementos de construcción textual como la trama, los personajes y los lugares es guiado también por una conciencia de las reglas de género. Este acercamiento nos permite observar, por una parte, las reglas de textualización de lo social-discursivo, y, por otra, los mecanismos específicos mediante los cuales el texto intenta cumplir con el propósito interpelativo que le atribuye su autor. Al mismo tiempo, la consideración de los textos dentro de una dinámica de los géneros pone en evidencia una contradicción fundamental en nuestras novelas: la falta de adecuación de este género a la realidad que le es dado representar. Esto se plasmará, por ejemplo, en la combinación de unos personajes que hablan con un lenguaje lleno de tópicos y conceptos provenientes del imaginario romántico y de otros personajes que se diferencian de estos, pero que tienen rasgos más borrosos.

---

<sup>54</sup> “... établir ou conforter un appareil de commémoration et de légitimation, d’édification et d’enseignement.”

<sup>55</sup> “The symbolic act therefore begins by generating and producing its own context in the same moment of emergence in which it steps back from it, taking its measure with a view toward its own projects of transformation.”

Jameson define los géneros como “*instituciones* literarias o contratos sociales, entre un escritor y un público (...), que tienen la función de especificar el uso apropiado de un artefacto cultural particular” (106).<sup>56</sup> Jameson lanza la siguiente advertencia metodológica en cuanto al estudio de los géneros: “la teoría de los géneros siempre debe, de un modo u otro, proyectar un modelo de la coexistencia o de las tensiones entre distintos modos o tendencias genéricas” (141).<sup>57</sup> En este sentido la forma de la novela en Hispanoamérica constituye un compuesto de rasgos heterogéneos en que coexiste el folletín con la novela histórica y la novela sentimental.

Para explicar por qué las novelas que se proponen definir y afirmar lo nacional recurren a la estética de género del folletín es útil recordar aquí los trabajos sobre Nación y Narración.<sup>58</sup> En muchos casos, la percepción emocional de la Nación es captada y reelaborada por la narración que, a su vez, produce el tono con el que se la percibirá subsecuentemente en el imaginario social. Por los niveles de *pathos* que permite y por su énfasis en la trama y en las situaciones límites, encontramos que el género folletinesco favorece la representación de la Nación como “comunidad de vida y muerte.” Con el uso de este concepto, nos referimos a Gopal Balakrishnan y a su definición de la Nación como “comunidad de vida y muerte.” Balakrishnan elabora esta definición en su crítica del concepto de Benedict Anderson de la Nación como “comunidad imaginada,” según el cual la Nación estaría fundada en afinidades esencialmente lingüísticas que surgen del hecho de compartir un idioma vernáculo cuyo establecimiento y difusión fueron favorecidos por el auge del capitalismo de imprenta. La crítica que dirige Balakrishnan a esta conceptualización es que no logra explicar el nivel de *pathos* involucrado en el sacrificio del

---

<sup>56</sup> “Genres are essentially literary *institutions*, or social contracts between a writer and a (...) public, whose function is to specify the proper use of a particular cultural artifact.”

<sup>57</sup> “... genre theory must always in one way or another project a model of the coexistence or tension between several generic modes or strands.”

<sup>58</sup> Véase la antología *Nation and Narration* editada por Homi Bhabha (London: Routledge, 1991), en

individuo en pro del bienestar colectivo. En efecto, el mismo Anderson concede que “la guerra es la gran prueba de la imaginación social del nacionalismo” (citado en Balakrishnan 209):

(...) las grandes guerras de este siglo son extraordinarias no tanto por la escala sin precedentes en que permitieron a la gente matarse cuanto por los números colosales de quienes fueron persuadidos para que ofrendaran su vida. (...) La idea del sacrificio final sólo llega con una idea de la pureza, a través de la fatalidad. (...) El hecho de morir por la patria, que de ordinario nadie escoge, supone una grandeza moral que no puede tener el hecho de morir por el Partido Laborista, la Asociación Médica Norteamericana, o quizá incluso Amnistía Internacional, porque todos éstos son organismos a los que nos podemos afiliarnos o renunciar a voluntad. La grandeza del hecho de morir por la revolución proviene también del grado en que se siente como algo que es fundamentalmente puro (1997: 203; el énfasis es nuestro).<sup>59</sup>

En este sentido, Balakrishnan opone a la “comunidad imaginada” la “comunidad de vida y muerte” y plantea que “la pureza y la fatalidad de las imaginaciones nacionales no surgen espontáneamente de la organización social del idioma vernáculo, sino más bien mediante la conciencia de los riesgos que conlleva el pertenecer a una ‘comunidad de vida y muerte.’ (...) Es sólo en la lucha donde la Nación deja de ser un marco referencial informal, contestable, y dado por sentado, para convertirse en una comunidad que captura la imaginación” (210).<sup>60</sup> En nuestro caso, la estética del folletín parece ser apropiada para representar el conflicto en cuya lectura el lector “mexicano” se identificaría con el protagonista “bueno,” dado que dicha estética impone

---

particular el capítulo de D. Sommer.

<sup>59</sup> “As noted earlier, the great wars of this century are extraordinary not so much in the unprecedented scale on which they permitted people to kill, as in the colossal numbers persuaded to lay down their lives. The idea of ultimate sacrifice comes only with an idea of purity, through fatality.

Dying for one’s country, which usually one does not choose, assumes a moral grandeur which dying for the Labour Party, the American Medical Association, or perhaps even Amnesty International can not rival, for these are all bodies one can join or leave at easy will. Dying for the revolution also draws its grandeur from the degree to which it is *felt* to be *something fundamentally pure*” (1991: 144).

<sup>60</sup> Reproducimos aquí más de la cita original de Balakrishnan por su valor aclaratorio: “... the purity and the fatality of national imaginings do not arise spontaneously from the social organization of vernacular language, but through the risks of membership in a ‘community of life and death.’ Imagined nationhood, with its sacral affinities to religion, does not always seem to be deeply rooted in the everyday life of modern society. Under normal conditions, individuals belong to, and identify with, a vast number of overlapping associations, membership in which can be, to some degree, instrumentally evaluated. This means that most of the time the experience of national membership is faint and superficial. Only in struggle does the nation cease to be an informal, contestable, and taken-for-granted frame of reference, and become a community which seizes hold of the imagination.”

como tema central algún conflicto extremo, cuyos actores están a menudo polarizados en posiciones éticas por las que a menudo arriesgan sus vidas.

Por último, creemos que la consideración de nuestras novelas dentro de un diálogo inter-genérico nos permitirá discutir el posible efecto que podrían haber tenido sobre el lector. La confirmación o la transgresión de cierto “horizonte de expectativas” creado en el lector por su experiencia de lectura permitirían respectivamente una más eficaz transmisión y definición de las nuevas ideologías nacionalistas liberales. Refiriéndose al tipo de público de los productores culturales latinoamericanos en el siglo XIX, Ángel Rama habla de “la élite del salón romántico-nacionalista” para referirse al hecho de que las novelas publicadas en aquella época circulaban en circuito cerrado (42), es decir, que aparte de su enseñanza en colegios, escasas veces salían de la élite letrada que las producía para su propio consumo. Este grupo restringido de lectores es, en todo caso, el que más probablemente tendría experiencias previas del género novela y un conocimiento de sus reglas.

## 2. EL CORPUS

Como escritor prolífico que era,<sup>61</sup> Ignacio Manuel Altamirano practicó una gran variedad de géneros. En el terreno de la literatura escribió poesía, dos novelas y algunos cuentos costumbristas. También escribió una breve historia de México, crónicas culturales y de actualidad publicadas semanalmente en *El Renacimiento*, así como varios ensayos que definen y promueven aspectos de la cultura mexicana. La última edición de su obra completa incluye también sus discursos políticos y sus brindis en ocasiones públicas –lo cual atestigua su fama de orador–, así como su correspondencia sobre temas políticos y culturales.

Este estudio se concentra en las dos novelas de Altamirano: *Clemencia* y *El Zarco*.

Recurrimos también determinados aspectos de lo que tenga pertinencia intertextual en los discursos literario, histórico, y político de la época. Nuestra visión de Altamirano como sujeto transindividual nos permite considerar gran parte de sus pronunciamientos y de su experiencia vital como sujeto de grupo representativo de los liberales Reformistas. Pero, admitiendo que la ideología supera las declaraciones de intenciones conscientes de un sujeto específico, acudiremos a fuentes secundarias que traten del proceso de formación y evolución de la ideología liberal Reformista en cuanto se trate de comentar el universo y los ideales textualizados.<sup>62</sup>

En un intento de evitar la simplificación que conllevaría un resumen de la trama de nuestras novelas, hacemos aquí un esquema estructural basado en las “funciones” (Barthes) de cada relato, esperando también que este nos permitirá delinear algunos de sus rasgos genéricos. Se define la función como una unidad mínima de sentido que hace avanzar la narración (1981, 1982: 12-13). En nuestros esquemas, combinaremos el nivel de las funciones con el de las acciones: señalaremos solamente las llamadas “funciones cardinales,” (o núcleos) es decir, las que “constituyen las verdaderas bisagras del relato (o de un fragmento de la narración)” (Barthes 1981, 1982: 15)<sup>63</sup> y, entre éstas, nos limitaremos a las que pertenecen al nivel de las acciones, a saber, “a las grandes articulaciones de la *praxis* (desear, comunicar, luchar)” (Barthes 1981: 23; 1982: 24).

*Clemencia*, subtitulada *El bien por el mal* en su primera edición, es una historia de amor funesto centrada en las aventuras sentimentales de Enrique Flores y Fernando Valle en Guadalajara con el trasfondo de la guerra contra la Intervención Francesa. He aquí el desarrollo

---

<sup>61</sup> La edición de su obra completa por la Secretaría de Educación Pública de México ya ha alcanzado los veinte tomos.

<sup>62</sup> Nos referimos aquí a *Las ideas de la Reforma en México* de la hispanista J. Covo y a *The Mexican Reform, 1855-1876. A Study in Liberal Nation-Building* del historiador R. N. Sinkin.

<sup>63</sup> Para que una función sea cardinal, “basta que la acción a la que se refiere abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en una palabra, que inaugure o concluya alguna incertidumbre” (Barthes 1981, 1982: 15).

de la trama:

- 1) Primer encuentro en Guadalajara de Enrique Flores y Fernando Valle con Clemencia e Isabel (prima de Valle) (desemboca en 2 y 4)
- 2) Rivalidad/Enamoramiento: Conversación entre Isabel y Clemencia: se hace evidente que Isabel está enamorada de Enrique; Clemencia declara estar enamorada de Fernando pero, en realidad, desea secretamente a Enrique (desemboca en 4)
- 3) Proyecto de seducción: Flores y Valle conversan y deciden que Fernando enamorará a Isabel y Enrique enamorará a Clemencia (desemboca en 4)
- 4) Seducción/Segundo encuentro: Enrique seduce y enamora a Isabel; Clemencia empieza a seducir a Fernando (desembocan en 5 y 6 respectivamente)
- 5) Seducción/Tercer encuentro: Clemencia seduce y enamora a Fernando pero sigue deseando a Enrique (desemboca en 7)
- 6) Decepción de Isabel/Ilegada de los franceses: Enrique pide a Isabel que huya con él sin casarse, Isabel rechaza la propuesta
- 7) Decepción de Fernando/Amor de Clemencia y Enrique/Cuarto encuentro: la noche del 24 de diciembre, última fiesta en casa de Clemencia antes de la llegada de los franceses, Clemencia y Flores se enamoran (desemboca en 13), Fernando está decepcionado y se siente traicionado por Clemencia (desemboca en 8)
- 8) Fernando desafía a Flores a un duelo, sus superiores lo castigan por querer resolver asuntos personales en un momento de adversidad colectiva, arrestándolo hasta la salida de Guadalajara
- 9) Prueba de heroísmo de Valle: tras haber huido de Guadalajara, en el camino, tiene un accidente la familia de Clemencia. Llega al cuartel el mozo de la familia de Clemencia y Fernando le manda otro carruaje, cuya procedencia la familia de Clemencia ignora (desemboca en 10)
- 10) Equivocación de la familia de Clemencia: al recibir el carruaje, piensan inmediatamente que se lo ha mandado Enrique (desemboca en 14)
- 11) Descubrimiento de la traición de Enrique: Fernando consigue pruebas de la traición de Enrique al ejército mexicano mediante la comunicación secreta de ordenes militares a las tropas francesas (desemboca en 12)
- 12) Proceso, juicio y prisión de Enrique: Enrique es juzgado, encontrado culpable y encarcelado (desemboca en 13)
- 13) Sustitución de Fernando por Enrique: al ver el dolor de Clemencia y el odio que le tiene, Fernando decide tomar el lugar de Enrique en la cárcel (desemboca en 15)
- 14) Huida de Enrique/Decepción de Clemencia/reconocimiento del verdadero héroe (*anagnórisis*): Enrique huye a casa de Clemencia, le cuenta la verdad, Clemencia reconoce que Fernando es el único héroe digno de su amor. Intentos vanos de parte de la familia de Clemencia para liberar a Fernando (desemboca en 15)
- 15) Ejecución de Fernando por traición a la patria (desemboca en 16)
- 16) Clemencia toma los hábitos

*El Zarco*, subtitulada *Episodios de la vida mexicana en 1861-1863*, relata una intriga amorosa que se desarrolla en torno a un grave problema social del México de la época, el bandidaje. Dicha intriga involucra otra vez como personajes principales a cuatro jóvenes y los sitúa en Yautepec, una aldea en una zona que está invadida por los bandidos. Su trama progresa de este modo:

- 1) Propuesta en vano de matrimonio y expresiones de amor de parte de Nicolás respecto de Manuela
- 2) Huida de Manuela con el bandido Zarco (desemboca en 3 y 5)
- 3) Búsqueda de Manuela
- 3a) Intento de Nicolás por rescatarla e ir a luchar con los bandidos. Enfrentamiento de Nicolás con un

- representante del ejército, fracaso de su intento
- 3b) Prisión de Nicolás por falta de respeto al comandante. Intervención de Pilar, del prefecto y de varias otras autoridades locales: liberación de Nicolás
  - 4) Enamoramiento de Nicolás y Pilar, decisión de casarse
  - 5) Desilusión de Manuela entre los bandidos. Manuela se desenamora del Zarco
  - 6) La lucha contra los bandidos: Aparición de Martín Sánchez Chagollan al que Benito Juárez concede facultades excepcionales para matar a los bandidos que encuentre en su camino
  - 7) Matrimonio de Nicolás y Pilar
  - 8) Enfrentamiento de M. Chagollan y Nicolás con los bandidos. Victoria sobre los bandidos
  - 9) Muerte del Zarco, enloquecimiento de Manuela

Las dos novelas entrecruzan constantemente lo sentimental con lo histórico, lo individual y personal con lo colectivo. Sin duda admiten un nivel de lectura alegórica que vincula la esfera privada con la pública y lo novelesco con lo histórico, dado que la confluencia del momento histórico-político y la supremacía de ciertas corrientes éticas y estéticas hacía posible la textualización de lo político en lo sentimental (Sommer 1991). En nuestro examen de este nivel se abre el texto hacia la lectura ideológica, en tanto proyecto nacional imaginario, punto central de nuestra tesis.

## II) EL ESTABLECIMIENTO DE UNA PERSPECTIVA IDEOLÓGICA EN *CLEMENCIA*

### 1. El marco narrativo como estrategia novelesca

Como muchas de las novelas del siglo XIX, *Clemencia* nos presenta la narración principal, enmarcada.<sup>64</sup> Consideramos que el hecho de enmarcar un relato es una estrategia retórica de uso corriente en la época mediante la cual se construye e impone una cierta autoridad narrativa. Esta, a su vez, establece y delimita el horizonte ideológico de la novela, es decir, los sistemas de valores que determinarán la progresión de la trama y la resolución o no resolución de las tensiones planteadas en ella.

El uso del marco narrativo ha sido señalado por Wall como un modo de establecer cierto control discursivo (6) y, por ende, ideológico. Como veremos en el caso de *Clemencia*, el marco narrativo predetermina las posibilidades interpretativas de la historia que enmarca, desde su función de mediación entre lo que se narra y el mundo del lector u oyente (Wall 7). El marco, según Wall “forma parte de una estructura de interpretación: guía la recepción del material enmarcado, definiéndolo de algún modo –‘definir’ equivale aquí a delimitar y nombrar” (7). A nuestro parecer, el marco narrativo en *Clemencia* reduce las interpretaciones posibles en función de su propósito didáctico e ideológico, permitiendo así la elaboración de una propuesta identitaria inteligible en la ficción que, por su carácter explícito y abierto, la vuelve más persuasiva.<sup>65</sup>

El marco interviene también en la estructura de la temporalidad de la novela. A este respecto, es significativa la distancia temporal, entre los momentos textualizados. El “presente” del marco

---

<sup>64</sup> Véase, por ejemplo, *María* de Jorge Isaacs en la que la narración principal se encuentra enmarcada y contiene también otro relato inserto. En el ámbito de la literatura inglesa, se pueden citar *Frankenstein* de Mary Shelley, *Wuthering Heights* de Emily Bronte, y *Heart of Darkness* de Joseph Conrad.

<sup>65</sup> Incluso podemos extender esta necesidad de control narrativo a cierta preocupación por la posteridad. En efecto, Peter Brooks asocia la estrategia del marco narrativo con una ansiedad por la transmisión de lo relatado propia de la literatura decimonónica: “la narración enmarcada dramatiza la relación entre narradores y oyentes/narratarios y representa regularmente la problemática de la transmisión, buscando señas de reconocimiento y la promesa de continuar, y revelando también una

es posterior al triunfo de la República y relata entonces la historia de una crisis desde el punto de vista de una relativa estabilidad. Por su parte, la narración enmarcada se sitúa a fines del año 1863, a comienzos de la invasión de México por las tropas francesas. A este respecto, Wall (9, 13, 16) señala la diferencia entre el marco y el relato que “contiene”: considera que el marco narrativo suele presentar una situación tópica (suele suceder de noche, entre un grupo de personas cuerdas), apropiada para la narración de una historia, en la cual se “contiene” o controla una situación de locura o de crisis.

Los comentarios de Kayser subrayan el efecto retórico del marco narrativo: según el crítico, esta técnica contribuye a fortalecer la credibilidad del relato enmarcado (262, 264),<sup>66</sup> al mismo tiempo que su narrador se propone “atraer de algún modo a su auditorio e interesarle por lo que va a contar” (265).<sup>67</sup> Además de estos dos objetivos retóricos, es decir, atribuir credibilidad a la narración que se va a relatar y captar el interés del lector por dicho relato, hay que agregar la imposición resultante de un horizonte ideológico específico que el lector está apelado a compartir. Con el conjunto de estos fines en mente emprenderemos la lectura del marco narrativo de *Clemencia*.

## 2. El narrador en su marco: un primer ideal de ciudadano y su hogar

Siguiendo a Lintvelt, delimitamos tres niveles en la comunicación novelesca. En el plano concreto, se sitúan el autor y el lector de carne y hueso, es decir, respectivamente, I. M. Altamirano y sus lectores. En un plano más abstracto, están “el autor abstracto que es el

---

ansiedad profunda en cuanto la posibilidad de transmisión” (1984: 28).

<sup>66</sup> Nos referimos a la “credibilidad” de la narración y, por ende, de su narrador, para hablar de lo que Kayser denomina, desde la perspectiva del lector, “la confirmación de lo narrado” (262). Para Kayser, “la narración enmarcada es un recurso técnico excelente para satisfacer una exigencia primordial que el lector reclama del arte narrativo: la confirmación de lo narrado” (262).

<sup>67</sup> En el caso de *Clemencia*, no se trata de lo que el narrador del marco narrativo va a contar, sino más bien de lo que va a contar el doctor L en cuanto el primer narrador le delega la responsabilidad de

producto de (la lectura) de la obra” (Adam 224) y el “público autorial,” definido por Rabinowitz como “el público ideal hipotético para el cual el autor diseña la obra [de tal manera que] incluy[a] presuposiciones sobre lo que el público sabe y cree” (Phelan 142) y que tiene conciencia de la índole ficticia del universo representado (Phelan 142). En el plano de la ficción, se encuentran el “narrador” y el “público narrativo” que es “el público imaginario para el cual escribe el autor,” y “en el cual el autor proyecta un conjunto de creencias y de conocimientos;” éste, a diferencia del “público autorial,” no tiene conciencia de lo ficticio y lo considera como histórico (Phelan 142). La condición de público narrativo es “un papel que el texto obliga al lector a asumir” (Phelan 142). El público narrativo “es muy parecido a nosotros, con nuestras creencias, prejuicios, esperanzas, temores, expectativas, y nuestro conocimiento de la sociedad y de la literatura --a no ser que haya evidencia (textual o histórica) del contrario” (Phelan 142; Rabinowitz 100). Consideramos que los invitados del doctor L. encarnan el “público narrativo” en nuestra novela y que, mediante las semejanzas entre este público y los lectores reales que permite el concepto de “público narrativo,” se evoca a los lectores reales mediante los invitados del doctor.

La introducción del episodio que constituye el marco de *Clemencia* está a cargo de un personaje poco caracterizado que nos presenta al futuro narrador de la novela: el doctor L. El espacio marco corresponde a una noche de invierno en la casa del doctor en la ciudad de México. El pretexto que da pie al relato de la historia es el frío que hace afuera: después de la cena, el doctor invita entonces a un grupo de amigos suyos a quedarse en su casa para protegerles de lo inhóspito del clima. En algún momento de la velada el doctor los invita a pasar a su gabinete a beber de su “famoso ponche” (4). Allí se desencadena la curiosidad de los invitados por los objetos que decoran la casa del doctor. Los invitados se fijan especialmente en “un cuadro

---

narrar.

pequeño, con marco negro y finamente tallado, que no contenía más que un papel a manera de carta” (4) en el que se encuentran dos citas de cuentos de Hoffmann. Una habla de un personaje condenado a no ser amado (“Ningún ser puede amarme porque nada hay en mí de simpático ni de dulce” proviene del cuento titulado “El corazón de Agata”),<sup>68</sup> y la otra habla de un estado de resignación como condición para encontrar la paz interior (“Ahora que ya es muy tarde para volver al pasado, pidamos a Dios para nosotros la paciencia y el reposo” proviene del cuento titulado “La cadena de los destinados”). Sus invitados le exigen al doctor que les cuente la historia que encierran las citas, y el doctor acepta aunque alega que le resulta doloroso recordarla (3-4), estableciendo así las expectativas de cierto nivel de *pathos* en el público narrativo.

Antes de entrar en la novela propiamente tal, nos interesa analizar algunos aspectos de la descripción que hace de la casa del doctor L. el narrador del relato marco, porque consideramos que en ella se establece el sistema de valores que el lector tendrá que compartir si quiere participar empáticamente en la lectura, condición de base del efecto ideológico de esta ficción. La identidad individual de este narrador que podríamos considerar como una figura del “autor abstracto” se desconoce, pues sólo se identifica como parte de un grupo (los invitados del doctor), y sus acciones son referidas como si las cumpliera un sujeto colectivo.<sup>69</sup> Este narrador desconocido empieza por describir la casa del doctor como una “linda aunque modesta casa,” en cuyo gabinete, “una pieza amplia y elegante,” los invitados esperaban encontrar un esqueleto, tal como se suelen encontrar en el lugar de trabajo de un médico, pero notan con placer la ausencia de éste, y la presencia de “preciosos estantes de madera rosa, de una forma moderna y enteramente sencilla,

---

<sup>68</sup> Este cuento se puede considerar como uno de los intertextos en función de los cuales podrían leerse ciertos aspectos de la trama de *Clemencia*. El personaje de cuya boca salen las palabras citadas en el marco narrativo es el viejo consejero Reutlinger que explica a la consejera Foerd la razón por la cual ha hecho construir un sepulcro para su corazón en el jardín de su castillo. Amargado por lo que él considera un abuso de su generosidad de parte de su hermano, considera que ya no es capaz de amar.

<sup>69</sup> En efecto, forma parte del grupo de invitados del doctor y son los miembros de este grupo los que, según el narrador, “pasábamos revista a los grabados que había en las paredes” de la casa del doctor (4; el

que estaban llenos de libros ricamente encuadernados, y que tapizaban, por decirlo así, las paredes,” “grabados bellísimos y raros, así como retratos de familia” colgados en las paredes, y “libros, más exquisitos todavía por su edición y encuadernación” sobre las mesas (3).

Esta descripción de la casa del doctor es reveladora de la construcción del personaje en la medida en que lo retrata como un literato, como un hombre de “buen gusto” capaz de apreciar el arte y el valor del libro como objeto.<sup>70</sup> El “buen gusto” aquí parece equivaler a la sencillez, asociada también con la forma moderna de los muebles. Sugerimos que este criterio de “buen gusto” opone el presente “liberal” a la opulencia del barroco colonial.<sup>71</sup> El criterio estético del doctor parece coincidir con el del narrador presentador que se convertirá luego en “público narrativo.” Reiteremos aquí, que, además de los énfasis que pone en ciertos elementos de su descripción, dicho narrador se da a conocer a sí mismo en términos del sistema de valores desde el cual emite los juicios sobre el universo que narra. Este proceso es importante para la construcción del doctor L. como narrador, pues busca establecer una coincidencia de perspectivas entre él y su público narrativo, reproduciendo el acuerdo que idealmente existe también entre Altamirano en su papel de sujeto transindividual y los lectores reales.

Al investir de autoridad ética y estética al personaje narrador del doctor, se establece claramente el horizonte ideológico de la novela. En el texto mismo se intenta negar la importancia de dicha descripción, justificándola como un capricho del que narra. Después de haber descrito al doctor en términos muy laudatorios, el narrador dice, hablando de éste, que “la enumeración de sus cualidades, (...) lo confesamos, no importa gran cosa para entender esta humilde leyenda, y

---

énfasis es nuestro).

<sup>70</sup> Más adelante en la novela, al contemplar la casa de Clemencia, un personaje le dice al otro: “Ya ve usted, este es el palacio de una reina. Forme usted idea de su carácter por todo esto” (38). A este respecto, la sociología francesa decimonónica consideraba también que “una pieza reflejaba la vida de su ocupante” (Perrot y Guerrand en Perrot: 342).

<sup>71</sup> Se textualizan también en este criterio de “buen gusto” ciertos rasgos del ideal estilístico burgués francés de la época, el cual consistía en “una mezcla sutil de racionalidad funcional, un confort

sólo [la] hacemos aquí como un justo elogio a tan excelente sujeto” (3). Este “elogio” refuerza la valoración positiva del doctor por el narrador y sus semejantes. Pero el texto intenta también que el lector concreto (tal como el público narrativo del doctor, aludido en la novela) comparta esta valoración positiva del doctor, previa al acto de narrar. Este “justo elogio” es sin duda la creación de un pacto ideológico entre los dos narradores y el público lector.

En efecto, la descripción del doctor es mucho más que un elogio inocente. La aprobación de esta descripción y la valoración del doctor y de su casa implica por parte del público lector una aceptación y una posible apropiación táctica (es decir, necesaria para leer la novela sin indignarse de los criterios del narrador), de los valores de esta clase emergente que son los liberales Reformistas, de los valores que enfatizan, entre otras cosas, la importancia de la cultura (representada aquí por los libros de la casa del doctor), y por ende toda la serie de valores que asigna superioridad al hombre letrado. Así, juicios o equivalencias, como la que hace el narrador entre “lo moderno” y “lo sencillo” en su descripción de los estantes del doctor, contribuyen a asentar un sistema de valores dominantes a la luz del cual se deben interpretar los personajes, los discursos, y los lugares que nos presenta el resto de la novela.

El doctor mismo es

un guapo joven de treinta años y soltero, ha servido en el Cuerpo médico-militar y ha adquirido algún crédito en su profesión; pero sus estudios especiales no le han quitado su propensión a la bella literatura. Es un literato instruido y amable, un hombre de mundo, algo desencantado de la vida, pero lleno de sentimiento y de nobles y elevadas ideas (3).

Es también un hombre generoso, una figura paternal, y un promotor cultural: “No gusta de escribir, pero estimula a sus amigos, les aconseja y, de ser rico, bien sabemos nosotros que la juventud contaría con un Mecenas, nosotros con un poderoso auxiliar y, sobre todo, los desgraciados con un padre, porque el doctor desempeña su santa misión como un filántropo, como un sacerdote” (3). El narrador agrega a esta descripción que son estas últimas cualidades

---

modesto, y cierta nostalgia por la edad aristocrática” (Perrot y Guerrand en Perrot: 342).

del doctor las que a él y a sus semejantes les “ha hecho quererle y buscar su amistad como un tesoro inapreciable” (3).

Las características del personaje del doctor representan el proceso de textualización de ciertos aspectos del ideario liberal Reformista. Por ejemplo, la conciliación de su generosidad excepcional con su actividad humanitaria y patriota (ha sido médico en el cuerpo médico-militar durante la Intervención Francesa en México), con la actividad de promoción cultural (este aspecto del personaje nos recuerda al mismo Altamirano, quien tuvo un papel fundamental en la creación y difusión de una cultura que coincidiera con el agenda liberal Reformista [Brading 1988: 41-42]).<sup>72</sup>

Aunque se pueda interpretar como la encarnación textual de ciertos ideales de los liberales Reformistas, el doctor L. no está exento de las mismas contradicciones que afectaban a éstos. Por una parte, creemos que en él se resuelve una importante tensión entre la actividad y la pasividad, característica del grupo y del pensamiento liberal Reformistas; como ya citamos, el personaje “ha servido en el Cuerpo médico-militar” y “desempeña su santa misión como un filántropo, como un sacerdote,” también es “un literato instruido y amable, un hombre de mundo, algo desencantado de la vida, pero lleno de sentimiento y de nobles y elevadas ideas” que “no gusta de escribir, pero estimula a sus amigos, les aconseja” (3). Es evidente aquí la coexistencia en él de una actividad productora (es médico practicante) con una receptora (no escribe, pero es “un literato instruido”). Se puede considerar la fisión de estas características aparentemente opuestas en un sólo personaje como un modelo de resolución imaginaria de algunas contradicciones concretas que se daban en el seno del pensamiento liberal Reformista entre el grupo de los activistas que

---

<sup>72</sup> Estos rasgos del personaje del doctor recuerdan los del mismo Altamirano, comentados aquí por Mariano Azuela: “Por su calidad humana, Altamirano es una de las figuras de que México se enorgullece justamente. Se entregó totalmente a su país como hombre de letras y como ciudadano. Su figura se integra con los acontecimientos tumultuosos de su tiempo y éstos, a su vez, se completan con él. Del maestro Altamirano se podrían repetir las palabras que Alberto Thibaudet dijo de

tienden a favorecer más las reformas radicales inmediatas (los llamados “puros”) y otro pasivo que, bajo el lema de “no es tiempo,” posterga este tipo de reformas y favorece una vía de acción más moderada (Covo 34, 132, 133, 331, 327).

La elección de la figura del doctor como narrador merece más atención: ¿por qué es esta figura, típicamente mediadora, la que va a narrar sucesos que relatan un periodo de alboroto y de profundas divisiones de la Nación mexicana? Como comenta Jean Borie, la intensidad de emociones que se asocian con la figura del doctor hace que éste nunca pueda tener un estatus neutro (67). En el siglo XIX, la figura del médico se vincula con un proceso general de secularización y con el avance de la ciencia y adquiere, por lo tanto, cierta ejemplaridad, y “un estatus de combatiente de vanguardia” (Borie 67). Si recordamos que, en el periodo inmediatamente posterior a la Intervención Francesa en México, se concluyó el proceso de desilusión de los mexicanos respecto de Francia como modelo potencial de Nación, la figura del doctor aparecería entonces como un producto de la transición de la imitación de lo francés hacia la búsqueda de lo nacional, lo cual equivale aquí a lo liberal Reformista. Esta autoridad narrativa provee también al escritor un medio eficaz de manipulación de los lectores que le facilitaría la imposición de esta autoridad narrativa, claramente representativa de la condición liberal Reformista. Tal como lo señala Jean Borie:

Militante de primera fila, monopolizado, representado y puesto en escena por escritores que se sitúan ellos mismos en la vanguardia de la civilización, el doctor proveerá al artista un modelo de identificación irresistiblemente seductor. Se convertirá en una de las más frecuentes encarnaciones de este personaje vago y de formas múltiples –pero siempre valorado– que se puede llamar sin distinción “el sabio,” “el artista,” “el caballero de lo ideal,” “el amigo del pueblo,” tal vez “el salvador” (67-68).<sup>73</sup>

---

Chateaubriand: ‘Más que una sección de la biblioteca es una vida’” (42).

<sup>73</sup> “Militant de première ligne, accaparé, animé et mis en scène par des écrivains qui se jugent eux-mêmes aux avant-postes de la civilisation, le médecin va fournir à l’artiste un modèle d’identification d’une irrésistible séduction. Il deviendra l’une des incarnations les plus fréquentes de ce personnage vague et multiforme –mais toujours valorisé– qui peut s’appeler assez indifféremment le savant, l’artiste, le chevalier de l’idéal, l’ami du peuple, le sauveur peut être. ”

Por otra parte, recordemos que la figura del médico conlleva siempre alguna actividad de saneamiento: tal vez el doctor L. sea el único sobreviviente autorizado para recordar el periodo de enfermedad de un México que ha recobrado su salud en el presente de la narración. También se puede interpretar la presencia del doctor como la textualización de la preocupación de los Reformistas de integrar a todos los mexicanos en la Nación: el doctor es un personaje típicamente mediador y da cuenta de los cambios sociales que marcaron el siglo XIX en ciertos países de Europa. Es decir, que de servir estrictamente a la élite, la cual elegía sus médicos en base a su “estatus social, su elegancia, y su integridad, más que por su habilidad,” pasa a lidiar más bien con las clases más pobres (Mooney 174).

Otros rasgos del personaje del doctor son también reveladores. El que sea un “hombre de mundo” demuestra que se valora su desempeño social. Por otra parte, el que sea “algo desencantado de la vida” es un rasgo típico del héroe romántico (Pasco xiv, Sabbah 67). Finalmente, interpretamos la comparación del doctor con la figura de un “sacerdote” (3) y la caracterización de su labor como “santa misión” como prueba de la ambigüedad de los Reformistas hacia el clero: se consideraba que era necesario eliminar el clero como poseedor de privilegios especiales (los llamados *fueros*),<sup>74</sup> al mismo tiempo que se proponía a curas como posibles mediadores en el proceso de educación de los indígenas de México (Covo 345). En esta figura secular asimila rasgos típicos de la descripción del quehacer religioso. Dicha apropiación la hace posible el hecho de que se esté representando un estado de transición.

Reiteremos aquí que consideramos toda la novela como la expresión mediada de la visión de mundo del sujeto liberal reformista en el marco de un creciente nacionalismo cultural. Tal sujeto

---

<sup>74</sup> Tal como lo expresa Francisco Zarco, el clero hasta se percibía como una amenaza para el pueblo, precisamente porque se negaba a secularizarse, y a adoptar así la patria como único objeto digno de

representa el “conjunto de las aspiraciones, de los sentimientos y de las ideas que reúne a los miembros de [este] grupo y los opone a los demás grupos” (Cros 10). Si consideramos más específicamente su función en la narración, el doctor aparece también como sujeto transindividual del grupo de oyentes/lectores en el interior de la ficción y se refiere, por extensión, a la comunidad de lectores de *Clemencia*. Volveremos sobre esta posibilidad a lo largo de nuestro estudio al examinar los juicios de valor que pronuncia el doctor/narrador sobre distintos elementos del universo novelesco. Vinculándolo de nuevo con la ideología liberal reformista, el doctor se convierte así en una encarnación literaria de la visión de mundo de dicha ideología, es decir, en una representación de “la totalidad --no lograda en la realidad-- de los sentimientos, de las aspiraciones y de los pensamientos de los miembros de una clase determinada, organizados éstos en un sistema coherente y perfectamente racional” (Cros 11).

### 3. El narrador en la novela

#### A) Creación del público narrativo

El narrador se inscribe inmediatamente en la narración histórica, presentándose así como testigo de los sucesos que va a narrar.<sup>75</sup> Simultáneamente, contribuye a caracterizar a su público narrativo y a incluir al lector en el texto cuando les dice que: “Estábamos a fines del año de 1863. año desgraciado en que, *como ustedes recordarán*, ocupó el ejército francés a México y se fue extendiendo poco a poco, ensanchando el círculo de su dominación” (4; el énfasis es nuestro). El público narrativo y, hasta cierto punto, los lectores concretos, poseen, entonces, las mismas experiencias vitales que el narrador. En este caso, no se trata tanto del hecho de haber servido en el ejército, sino más bien de haber vivido la experiencia de la invasión en la esfera de lo cotidiano

---

culto: “Si en ciertos negocios los eclesiásticos han de renegar de su patria, el pueblo de ningún modo puede dispensarles su confianza” (Covo 129).

<sup>75</sup> Lo hace, por ejemplo, cuando dice que “*marchamos*, pues, los soldados de este cuerpo y yo, grandemente contrariados por no poder asistir a las funciones de armas que evidentemente iban a verificarse dentro de muy pocos días” (5; el énfasis es nuestro).

y lo privado de un suceso histórico colectivo: la Intervención Francesa en México. Esta manera de interpelar al conjunto de individuos que constituye el público lector para convertirlos en una colectividad de ciudadanos conscientes de un pasado común participa, en alguna medida, del proceso de formación identitaria de dichos lectores.

#### B) Estrategias retóricas del narrador

Aparte de crear puntos en común entre él mismo y su público, el narrador utiliza también ciertas estrategias retóricas típicas para fortalecer la credibilidad de la narración y establecer pautas de verosimilitud. Después de anclar temporalmente su “novela,” (5) el doctor la caracteriza genéricamente, delimitando así lo que va a ser su preocupación principal (5). Inmediatamente después de esta definición, el narrador demuestra una clara preocupación por establecer la credibilidad de su narración:

ahora comienzo mi novela, que por cierto no va a ser una novela militar, quiero decir, un libro de guerra con episodios de combates, sino una historia de sentimiento, historia íntima, ni yo puedo hacer otra cosa, pues carezco de imaginación para urdir tramas y para preparar golpes teatrales. Lo que voy a referir es verdadero; si no fuera así no lo conservaría tan fresco, por desgracia, en el libro fiel de mi memoria (5-6).<sup>76</sup>

Esta afirmación contiene el proceso de “delimitación y nombramiento” (Wall 7) propio del marco al que ya referimos. Mediante esta declaración, los distintos públicos del doctor (tanto el público narrativo como el público de lectores de carne y hueso) se ven obligados a aceptar el valor de verdad de los sucesos que conforman la narración de *Clemencia*, por inverosímiles que sean. Huelga mencionar la presencia del tópico de la falsa modestia en la presentación del narrador cuando dice que “carece de imaginación para urdir tramas y para preparar golpes teatrales” (5-6) mediante la cual éste intenta ganarse la simpatía del lector y aumentar la credibilidad de su relato.

#### C) Doble objetivo del narrador

Además de tratar de asegurarse la confianza de su auditorio, el narrador desempeña una

---

<sup>76</sup> Curiosamente, el narrador no incluye a ninguna mujer en su público narrativo, a pesar de que va a

labor didáctica en la que percibimos los objetivos que Altamirano le plantea a la novela. En efecto, el segundo capítulo de la novela, titulado “El mes de diciembre de 1863,” relata con precisión la situación del ejército mexicano frente a la progresión de la invasión francesa. Este relato fácilmente podría formar parte de una historia militar de la Intervención Francesa en México, ya que los protagonistas son los distintos ejércitos y sus comandantes, sin que se involucre a ningún personaje ficticio. Por esto, el narrador se disculpa ante su audiencia al justificar esta exposición histórica por una inclinación profesional de militar, y por una necesidad novelesca de contextualizar el relato sentimental, ocultando así un evidente propósito didáctico:

debo cesar aquí en el fastidioso relato histórico que me he visto obligado a hacer, primero por esa inclinación que tenemos los que hemos servido en el ejército, a hablar de movimientos, maniobras, y campañas, y además para establecer los hechos, fijar los lugares y marcar la época precisa de los acontecimientos (5).

Dicho objetivo didáctico se puede observar ya claramente cuando, después de haber presentado a dos personajes principales, el doctor se dedica a una larga descripción de Guadalajara, el escenario de *Clemencia*. En medio de esta descripción, pide otra vez el perdón de su público, explicitando esta vez la función utilitaria del discurso y la mezcla de didactismo y de patriotismo que la motiva: “perdonen ustedes mi afición a describir, y no la juzguen tan censurable mientras que ella sirva para dar a conocer las bellezas de la patria, tan ignoradas todavía” (13). Al final de su digresión sobre Guadalajara, que también se debe interpretar dentro del paradigma nacionalista, el narrador invoca otra vez la necesidad novelesca para justificar la extensión de esta descripción:

He disertado, tal vez con gran pesar de ustedes, pero creí necesaria las observaciones que acabo de hacer, para que sea conocido el teatro en que van a representar mis personajes. Ahora vuelvo a la novela, que hace tiempo que la escena está sola y que no hago más que poner decoraciones (15).

Estos comentarios sobre la actitud, tanto explícita como implícita, del doctor respecto de lo que

---

contar una narración sentimental que involucrará a personajes femeninos.

narra tienen por objetivo ilustrar el carácter también doble de su actividad narrativa: por ahora, el doctor parece encontrarse siempre entre la revelación de su motivación didáctico-patriótica y su intento de desempeñar su función de narrador, es decir, de entidad responsable de articular un mundo *ficticio*.

Así, mediante la presentación de un narrador que cumple con los ideales éticos y estéticos de su público narrativo (es instruido, sociable, y generoso), en el marco narrativo de *Clemencia* se establece, de una manera general, el *pathos* para el resto de la narración.<sup>77</sup> Es decir que se asienta el nivel de posibilidad de las emociones que se expresarán en la novela tanto a nivel del diálogo como a nivel de las situaciones representadas. Por otra parte, la participación del doctor como personaje en la narración de *Clemencia* oscila, como lo iremos explicitando a lo largo de nuestro estudio, entre distanciarse de su relato juzgando y sancionando el comportamiento de sus personajes, guiando así la lectura de estos modelos de conducta, e involucrarse afectivamente en dicha narración a través de la expresión de emociones desbordantes.

---

<sup>77</sup> Vinculamos aquí la autoridad adquirida por el narrador con el nivel de aceptabilidad de expresiones emotivas en la novela: se considerará probablemente como una señal de su carácter humano que el doctor se conmueva, mientras que si no tuviera la aprobación que tiene entre el público receptor de *Clemencia*, se podría considerar como un exceso de sensibilidad. Referimos aquí otra vez a *María*, novela en la cual la intensidad de la expresión emotiva por parte del narrador del marco y del relato inserto define un alto nivel de aceptabilidad para los desbordamientos sentimentales de los personajes.

### III) LOS SOCIOGRAMAS DE LA CIUDAD Y DEL HOGAR MEXICANOS EN *CLEMENCIA* Y *EL ZARCO*.

Los distintos espacios representados en nuestras novelas son reveladores de formas de descripción características de la literatura de la época, así como de ciertas preferencias ideológicas. En este capítulo, explicitaremos de qué manera lo son y qué posibles inclinaciones muestran. A nuestro juicio, la presentación de dichos espacios obedece a un triple propósito novelesco, didáctico e ideológico, que se cristaliza en *Clemencia* a través de las inserciones descriptivas del doctor L. Éstas establecen los escenarios ficticios en los que se desarrollará la trama, al mismo tiempo que cumple con un objetivo didáctico-ideológico de enaltecer los espacios paradigmáticos de la Nación. Dichos espacios encarnan valores específicos que se idealizan, ubicándolos en el espectro ideológico asociado con la ética liberal propuesta por la novela. Para demostrar esta hipótesis, nos concentraremos en las ciudades y los diversos hogares ficticios. Empezaremos señalando las características de los sociogramas de ciudad y hogar, luego comentaremos las estrategias de presentación de dichos lugares, y, finalmente, comentaremos su alcance ideológico. Basándonos en el estudio de P. Hamon, examinaremos el significado ideológico de los sociogramas propuestos como nuevas *normas* espaciales, es decir, haremos hincapié en la manera en que éstas, además de crear espacios novelescos, cumplen una función de legitimar de lugares idealizados en el imaginario liberal Reformista.

#### I. Sociogramas de ciudades

##### A) Características del sociograma de la ciudad mexicana

Guadalajara y Yautepec aparecen representadas en *Clemencia* y en *El Zarco* como ciudades modelos constitutivas del sociograma que llamaremos “la ciudad mexicana.” Las descripciones de estos lugares explicitan ciertos criterios normativos que ayudan a evaluar la

representatividad nacional de otras ciudades.

El sociograma de la ciudad mexicana tiene como rasgos definidores, por una parte, la densidad de población (*Clemencia* 11), la importancia en la historia patria (*Clemencia* 15), la actividad agrícola (*Clemencia* 11), la productividad y la autosuficiencia económicas (*Clemencia* 11, *El Zarco* 4), y una naturaleza abundante y domesticada, y, por otra, la solidaridad y la urbanidad de sus moradores (*Clemencia* 13, *El Zarco* 3-4).

#### B) Estrategias discursivas y retóricas de presentación

Las estrategias de presentación de Guadalajara corresponden al triple propósito del doctor L., narrador de *Clemencia*. La motivación de su larga presentación de Guadalajara, futuro escenario de gran parte de las acciones, es didáctica, patriótica y novelesca a la vez. Dentro del marco narrativo, el doctor justifica su descripción por la posible ignorancia de su público narrativo (10-11). Luego, en medio de su presentación,<sup>78</sup> expone claramente la índole de su objetivo: “perdonen ustedes mi afición a describir, y no la juzguen tan censurable mientras que ella sirva para dar a conocer las bellezas de la patria, tan ignoradas todavía” (13). Estas estrategias de presentación tienen también una función retórica de hacer más aceptable y, en el caso del uso de tópicos ya acuñados, más familiar el sociograma de la “ciudad mexicana” pues naturalizan el estatus positivo de Guadalajara en el imaginario nacional.

En su elogio de Guadalajara, el doctor recurre a citas de autoridades como, por ejemplo, Mota Padilla, cronista de las ciudades del Occidente del país y nativo de Guadalajara,<sup>79</sup> de “esa ciudad que es un búcaro de rosas, que es un nido de ángeles” (10), “la primera ciudad del interior” (11), “la Andalucía de México,” que es “superior a todas las de la República” (11). Estas citas de autoridad apoyan el entusiasmo del narrador y justifican su valoración positiva de ciertas

---

<sup>78</sup> Esta presentación está dividida dos en capítulos: “Guadalajara de lejos” y “Guadalajara de cerca.”

<sup>79</sup> “(...) el buen Mota Padilla, hijo cariñoso de Guadalajara, h[a] dicho, al hablar de ella, ‘que está

características de la ciudad.

Observamos que la descripción de Guadalajara oscila entre el registro subjetivo y el objetivo, y entre la presentación de una realidad local y el uso de tópicos elaborados para textualizar un tipo de realidad más universal. El narrador mezcla una presentación empírica, científica y basada en cierto saber a priori de Guadalajara con otra más subjetiva, anclada en su propia experiencia de viajero que llega a la ciudad. Esta combinación de lenguajes descriptivos está a la base de su argumentación sobre la superioridad de Guadalajara. En ésta, se mezcla un convencimiento apasionado del estatus que atribuye el narrador a la ciudad con el tono neutro de lo que bien podría ser una lección de geografía y de historia patrias. En efecto, se citan tanto la fama de la ciudad, como “tierra de los hombres valientes y las mujeres hermosas” (11), como fuentes científicas o crónicas (en su comentario de la población de Guadalajara, el narrador presenta la cifra del barón de Humboldt, que contaba diecinueve mil habitantes en Guadalajara y prefiere la de Padilla que establece la cifra de más de ochenta mil. [11]).

Creemos que esta combinación de lenguaje geográfico,<sup>80</sup> de estadísticas,<sup>81</sup> y datos empíricos con un recuento sumamente personal y poético de la experiencia del narrador en Guadalajara y en Jalisco dan cuenta de la inevitable asimilación y consiguiente dramatización de estos registros no ficticios por los mecanismos de creación de mundos posibles propios de la ficción. Al proveer de identidad a los lugares, presentándolos como típicamente nacionales y convirtiéndolos en localidades vivas que forman parte de la experiencia personal potencial de cada ciudadano mexicano, esta estrategia de presentación da mayor verosimilitud al relato. De esta manera, los modelos de descripción del espacio contribuyen, por contigüidad, a reforzar el carácter absolutamente nacional de los acontecimientos que se desarrollarán en dichos escenarios.

---

situada en país alegre, abastecido y regalado” (13).

<sup>80</sup> Véase la situación geográfica de Guadalajara (11).

La intrusión de lo subjetivo en la narración del doctor la hace posible un procedimiento descriptivo típico de la novela decimonónica: la presentación de un lugar, focalizada a través de un supuesto viajero que llega a la ciudad (Hamon 110; Rey 158). Esta situación crea condiciones favorables para que el relato integre elogios de tipo subjetivo. El proceso de “apropiación subjetiva” (Rey 158) del lugar se inicia después de que el narrador explica lo atractivo que es Guadalajara, invocando características topográficas y económicas, las cuales “dan a Guadalaiaara un interés que no puede menos que inspirar la curiosidad más grande a los viajeros mexicanos que la ven por primera vez” (11). Resalta también la cantidad de verbos de percepción y los juicios normativos estéticos en ciertos fragmentos descriptivos de la llegada a Guadalajara del doctor. Guadalajara es “la *bella* capital de Jalisco, con sus soberbias y blancas torres y cúpulas, y sus *elegantes* edificios que brillan en el fondo verde oscuro de sus dilatados jardines,” “*parece* una ciudad oriental,” “el cielo *se presenta* radioso y uniforme, pero el sol abrasa y *parece* derramar sobre la tierra sedientas torrentes de fuego,” “el cielo *parece* siempre entoldado de nubes sombrías y tempestuosas, la cordillera *no se distingue* en el horizonte oscuro.” “el valle todo *aparece magníficamente* ceñido con una corona de tormentas” (12; los énfasis son nuestros).

En efecto, a pesar de que trate de (re)crear una ciudad o región única, la presentación de Guadalajara no está exenta de varios tópicos propios del lenguaje novelesco romántico de transición al realismo, los cuales hacen más asimilable para los lectores este *nuevo* sociograma de la ciudad mexicana. Es típica la insistencia en la naturaleza exótica (oriental) de Guadalajara (12-13), aunque aquí dote a la ciudad de cierta ambigüedad. El énfasis en sus rasgos exóticos aumenta su atractivo al mismo tiempo que la desfamiliariza, destacando elementos que la

---

<sup>81</sup> Nos referimos aquí al computo de la población en el que el doctor L. cita al barón de Humboldt y a Mota Padilla.

diferencian de una ciudad como México, probable punto de referencia de los lectores, convirtiendo así a Guadalajara en un modelo o un ideal “lejano” al que habría que volver.<sup>82</sup> Es notable también la descripción del clima de la ciudad en la que se la asocia con un pasado remoto al mismo tiempo que se la trata de aprehender en el presente ficticio: “La brisa *es* tibia y seca; y el suelo, pedregoso o tapizado con una espesa alfombra de esa arena menuda y bermeja que los antiguos indios *llamaron* ‘Xalli,’ de donde se deriva Jalisco” (12; el énfasis es nuestro). La asociación entre el clima de la zona y el carácter de sus habitantes (12) es también típicamente romántica.

La descripción de Yautepec presenta la misma combinación de datos empíricos con los de la experiencia personal subjetiva de un supuesto viajero que llega al pueblo (13). En efecto, creemos que la insistencia en el predominio de lo natural poético en Yautepec contrapesa la presencia de datos geográficos y económicos, los cuales dan verosimilitud a la descripción. al mismo tiempo que crea un lugar que obedece al tópico del *locus amoemus*, tal como se puede observar en la siguiente descripción:

(...) Yautepec presenta un aspecto original y pintoresco. Es un pueblo mitad oriental y mitad americano. Oriental, porque los árboles que forman ese bosque de que hemos hablado son naranjos y limoneros, grandes, frondosos, cargados siempre de frutos y de azahares que embalsaman la atmósfera con sus aromas embriagadores. Naranjos y limoneros por donde quiera, con extraordinaria profusión. Diríase que allí estos árboles son el producto espontáneo de la tierra; tal es la exuberancia con que se dan, agrupándose, estorbándose, formando ásperas y sombrías bóvedas en las huertas grandes o pequeñas que cultivan todos los vecinos, y rozando con sus ramajes de un verde brillante y oscuro y cargado de pomos de oro los aleros de teja o de bálago de las casas. (...)

Verdad es que este conjunto oriental se modifica en parte por la mezcla de otras plantas americanas, pues los bananos suelen mostrar allí sus esbeltos troncos y sus anchas hojas, y los mameyes y otras zapotáceas elevan sus enhiestas copas sobre los bosquecillos, pero los naranjos y limoneros dominan por su abundancia. (3)

(...) Ese río es verdaderamente el dios fecundador de la comarca y el padre de los dulces frutos que nos refrescan, durante los calores del estío, y que alegran las fiestas populares en México en todo el año. (4)

---

<sup>82</sup> Roger Mathé comenta que “el sentimiento exótico siempre se asocia con un sueño de felicidad.

En su esfuerzo de dotar de fuerza persuasiva e interpelativa su presentación de Guadalajara, llama la atención la comparación que hace el doctor entre esta ciudad y otras ciudades mexicanas, con el fin de aumentar el atractivo de ésta para sus lectores. Otra vez, tras haber hecho esta comparación en términos económicos, el narrador la lleva a la esfera de lo personal y de lo subjetivo:

Desde que se penetra en sus primeras calles hay algo que simpatiza profundamente: se ve algo semejante a la sonrisa de una familia hospitalaria; se diría que una mujer amable y buena le abre a uno los brazos y le estrecha contra su corazón.

Yo conozco muchas ciudades de la República, caballeros, y puedo asegurar a ustedes que, al atravesar por primera vez el umbral de algunas de ellas, he sentido algo que me repelía, se me ha oprimido el corazón como al penetrar en una ciudad enemiga o en una cárcel. (13)

La expresión de esta opinión por el narrador inscribe a Guadalajara, o cualquier otra ciudad que comparta las características mencionadas, particularmente la humanidad de sus habitantes, dentro del campo de "lo mexicano." Es interesante notar también la personificación de ésta como mujer, sobre todo en términos de las connotaciones que abre en cuanto a las posibilidades de conquista, de posesión y de amor de la ciudad para los mexicanos que llegan allí.

Más allá de definir el ideal de la ciudad mexicana, sugerimos que, en esta caracterización, lograda mediante la evocación de la experiencia personal y humana, se define también la nación. La equivalencia entre nación y ciudad activa, a través de valoraciones positivas o negativas una dinámica de inclusión/exclusión, cuyo objetivo es favorecer la integración de los mexicanos a la "familia" nacional. La norma según la cual se juzgan aquí las ciudades es su carácter amistoso y acogedor, el cual implica la rectitud moral de sus habitantes, como lo vemos con el uso de un léxico que incorpora palabras como "pícaro," "amigo" y "benevolencia." En efecto, el doctor describe las ciudades mexicanas que él siente como "enemigas" recurriendo a sus habitantes:

En cada habitante que he encontrado en las calles me ha parecido ver un pícaro; cada cara

---

Desemboca en la creación o en el descubrimiento de una región, de condiciones de existencia, de relaciones humanas, los cuales dan al menos la ilusión de un paraíso encontrado de nuevo" (17).

me ha mirado con ceño, y la población entera se me ha figurado que me hacía una mueca de odio y de insulto. Y aunque parezca singular, puedo añadir también que, en cada una de estas poblaciones chocantes, he tenido siempre jaqueca durante el tiempo que he permanecido en ellas (13)

y luego vuelve a Guadalajara en donde,

En cada habitante que se detenía a ver pasar nuestra columna, creí ver un íntimo amigo y ganas tuve más de una vez de apearme del caballo para ir a abrazar a la primera vieja que se asomaba a su ventana, para sonreírnos con benevolencia, o a la muchacha del pueblo que fijaba en nosotros sus negros ojos con mil promesas de tierna confianza. (13)

En estos fragmentos descriptivos, postulamos que el narrador de *Clemencia* evoca la experiencia vital común que su público tiene de la Intervención Francesa (ya ha empezado a establecer este sentimiento compartido mediante la interpelación de este público en el marco) mediante la alusión a “ciudades enemigas,” como lo eran las ciudades tomadas por los franceses. Aparece así la nación como un conjunto de ciudades o amistosas y acogedoras o enemigas, al igual que el conjunto de ciudades por las que circularon todos los mexicanos que tuvieron que huir de sus casas para salvar su vida, escapando al invasor.

Dentro de esta misma estrategia de presentación de la ciudad mexicana como parte de la Nación en tanto “comunidad de vida y muerte,” es preciso mencionar que se describe a Guadalajara y Yautepec en el momento previo a la intensa crisis que alterará profundamente la vida cotidiana de los “buenos mexicanos,” tanto en sus aspectos personales como privados. Estas ciudades aparecen tranquilas y alegres pero, en realidad, están a punto de ser amenazadas por intensas crisis debidas a la imposición violenta por elementos extraños. Se opone en ellas la normalidad y el fluir de la rutina con la inminente amenaza de su interrupción. Así, las novelas parecen poner en escena estos microcosmos que representan momentos de puesta a prueba de la Nación, en los cuales los ciudadanos tendrán que luchar para recobrar o defender el estilo de vida que han logrado construir.

En efecto, la inminente crisis está omnipresente en el momento de la llegada del grupo

militar a la ciudad: “Mañana caería [Guadalajara] en las garras del extranjero, y la familia liberal jalisciense, que lo sabía, procuraba gozar los últimos instantes, y darse (...) los últimos adioses. Eran las postreras alegrías del hogar” (15). Este comentario de la situación de Guadalajara le da la oportunidad al narrador de definir una norma de comportamiento para el ciudadano que forma parte de esta comunidad. El “buen ciudadano” ya sabe que, además de aceptar el trastorno de todos los elementos que conforman su rutina, va a tener que arriesgar su vida en la lucha contra el invasor externo como prueba de su pertenencia a la Nación. La “familia liberal jalisciense” y su hogar sería aquí un microcosmo de la Nación entera.

Además, la caracterización del clima de la ciudad ancla esta crisis en el plano de lo novelesco:

El cielo parece siempre entoldado de nubes sombrías y tempestuosas; la cordillera no se distingue en el horizonte oscuro; la ciudad se envuelve en un manto de lluvia; silba el viento de la tempestad en la llanura desierta; se estrema el espacio a cada instante con el estallido del rayo, y el valle todo aparece magníficamente ceñido con una corona de tormentas.

En pocos lugares de la República puede contemplarse el grandioso espectáculo que en Guadalajara, que pudiera llamarse la hija predilecta del trueno y de la tempestad (12).

La insistencia en el alboroto natural que caracteriza la zona anticipa la inminente crisis tanto política como sentimental, al mismo tiempo que anuncia el tono del conflicto amoroso o personal que involucrará plenamente a los personajes de la novela.<sup>83</sup> La valoración ambigua del estado de crisis como “grandioso espectáculo” revelaría un doble deseo de parte del narrador. Por una parte, presentar el escenario a su público, y por otra parte, más allá de esta etapa de presentación inicial, echar a andar una trama, que pondrá en escena y resolverá ciertos conflictos, significantes aquí de la total pérdida de estabilidad de Guadalajara y de sus habitantes.

Aunque la descripción de Yautepec es sucinta en comparación con la de Guadalajara, se observa en ella la misma estrategia de presentación. En el momento específico en que se inicia la

---

<sup>83</sup> Vemos en esta personificación, junto con la relación entre el clima de Guadalajara y el carácter de sus habitantes (12), un mecanismo puente que permite anticipar el personaje de Clemencia, hija de

narración de *El Zarco*, después de la presentación general de Yautepec, se describe el pueblo del siguiente modo:

Apenas acababa de ponerse el sol, un día de agosto de 1861, y ya el pueblo de Yautepec parecía estar envuelto en las sombras de la noche. Tal era el silencio que reinaba en él. Los vecinos, que regularmente en estas bellas horas de la tarde, después de concluir sus tareas diarias, acostumbraban siempre salir a respirar el ambiente fresco de las calles, o a tomar un baño en las pozas y remansos del río o a discurrir por la plaza o por las huertas, en busca de solaz, hoy no se atrevían a traspasar los dinteles de su casa, y por el contrario, antes de que sonara en el campanario de la parroquia el toque de oración, hacían sus provisiones de prisa (sic.) y se encerraban en sus casas, como si hubiese epidemia, palpitando de terror a cada ruido que oían.

Y es que a esas horas, en aquel tiempo calamitoso, comenzaba para los pueblos en que no había una fuerte guarnición, el peligro de un asalto de bandidos con los horrores consiguientes de matanza, de raptos, de incendio y de exterminio (4).

Así, el escenario de la acción es un pueblo aterrorizado, cuya vida social se ha desintegrado por las circunstancias excepcionales en las que se encuentra. Este estado inicial de suspenso es otro rasgo que se agrega a la visión de la circunstancia histórica de la ciudad mexicana.

La preferencia por un escenario provinciano es reveladora de la ideología del texto. En el plano narrativo, le permite al narrador situar los acontecimientos en una ciudad que está a punto de caer en manos de los invasores extranjeros, presentando así este lugar como un ideal que está en vísperas de ser corrompido. Señala, por lo tanto, un deseo de reivindicar la provincia como una matriz de lo auténticamente mexicano. Esta representación del sociograma de la ciudad mexicana se puede considerar también como parte de un sistema ideologemático según el cual “la ciudad mexicana” sería por definición provinciana.

Procedamos ahora a un comentario de las distintas visiones de lo provinciano en *Clemencia* para completar este estudio del sociograma de la ciudad mexicana y la manera en que contribuye a definir rasgos “nacionales.”

### C) Expresiones ideologemáticas de lo provinciano

#### C 1. “Lo provinciano es naturalmente bueno, equivale a lo no corrupto, es ideal”

Como ya dijimos, las descripciones de la experiencia personal del doctor L. en Guadalajara le permiten que elogie de manera convincente la provincia y lo provinciano. Sus comentarios revelan una construcción ideologemática en la que se explicita el sistema de valores a través del cual se filtra el recuento de esta experiencia. Estos ideologemas hacen equivaler “lo nacional” a lo provinciano, lo provinciano a “lo bueno,” y “lo bueno” a lo no corrupto. “lo puro.” Elucidaremos ahora los mecanismos de construcción de estos ideologemas a partir de fragmentos de la novela.

#### a) Definición de lo provinciano

A través de los comentarios del doctor L., la novela misma desarrolla su propia definición del concepto de “provincialismo.” Queremos detenernos en esta definición. Tal como lo explica el narrador, el provincialismo se refiere a una especie de orgullo de lo propio:

En Jalisco hay, como en todos los Estados de la República, provincialismo; pero no es ese provincialismo celoso y estúpido que cierra al extranjero las puertas, y que le ve como a un animal feroz o como al gafo de la Edad Media; sino ese sentimiento apasionado hacia todo lo que pertenece a la tierra natal y que, sin ser exclusivista, procura embellecer lo propio a los ojos del extraño. (13)

El narrador insiste en esta definición del provincialismo y aprueba completamente esta actitud:

Decía yo que el provincialismo consiste en querer aparecer bien a los ojos del extraño, y por este sentimiento, que es el origen del patriotismo, no es raro oír encomiar en sus tertulias el valor de sus guerreros, el acierto de sus gobernantes, el talento de sus escritores y la belleza de sus mujeres. Y a fe que tienen razón. (14)

Según esta definición, el provincialismo, estaría a la base de una construcción identitaria que se alimenta de la glorificación de ciertos personajes (héroes, escritores y bellas mujeres) y actividades (la guerra en la que se defiende lo propio).<sup>84</sup> Son estos elementos los que ayudan a constituir y a reforzar una identidad nacional y a crear el “pasado común” que la sostenga.

Curiosamente, “la tierra natal” equivale en estas citas a la provincia y no al país.

---

<sup>84</sup> A ese respecto, es significativa la enumeración que hace el doctor de todos los mexicanos ilustres originarios de Jalisco cuando nombra a Prisciliano Sánchez, López Cotilla, de Otero, de Herrera y

Basándonos en esta equivalencia, sugerimos que la provincia misma aparece aquí como un microcosmo de la Nación. Como veremos más adelante, esta actitud, que busca la esencia de lo nacional en lo local y lo provinciano, se puede anclar en el discurso social de las décadas 1850 y 1860 en América Latina, el cual planteamos como co-texto que constituye una de las condiciones de inteligibilidad del estatus del que goza aquí “lo provinciano.”

El espíritu provincialista de los habitantes de Guadalajara tiene repercusiones en su comportamiento, el cual comenta el narrador a pesar de que lo considera “demasiado conocido para que tenga (...) necesidad de detenerme a encomiarle” (14). Consideramos que es importante el hecho de que el provincialismo se defina como una actitud, ya que pone en evidencia el tono prescriptivo de la novela: es una actitud que idealiza y aparece como modelo de comportamiento. Veamos ahora cómo se caracteriza a los habitantes provincianos.

#### b) Valores típicos de los provincianos

El doctor L. elogia la hospitalidad de la población de Guadalajara, y la presenta como una manifestación de su provincialismo (14): “Se procura hacer deliciosa la mansión del viajero, se desea que encuentre el placer en todas partes, y se logra por fin que lleve de Guadalajara los recuerdos más alegres y duraderos” (14). En su afán de exaltación, compara a los guadalajarenses con los habitantes de Puebla, reprochando a estos últimos su exceso de solemnidad con el viajero (14), mientras que “en Guadalajara, a los diez minutos de haber sido presentado, le ofrecen un banquete y apuran en su compañía la copa de la amistad” (14).

Respecto de las características distintivas de las mujeres de Guadalajara, además de mencionar su hermosura (14), destaca su franqueza: “En otras partes las mujeres asoman las narices por sus balcones para ver pasar al viajero, y se apresuran a esconderse para no ser examinadas de cerca. En Guadalajara las mujeres se presentan francas y risueñas, comprendiendo

---

Cairo, de Cruz Aedo y de Epitasio Jesús de los Ríos e Isabel Prieto (14).

muy bien que no es preciso ser mojigatas para ser virtuosas” (14). Esta caracterización de las mujeres provincianas constituye un pretexto para que el narrador explicita otro valor que identifica con lo provinciano: “el corazón.” Es precisamente la atribución de este valor la que erige a las mujeres de Guadalajara como ideal y modelo; de ahí la necesidad de “universalizarlo” para que lo encarne el mexicano ideal. Antes de entrar en el desarrollo del ideograma que nos preocupa, definamos más claramente “el corazón.”

El valor que el narrador denomina “corazón” es definido como “esa facultad que, como el verdadero talento, es un privilegio, y consiste en saber amar bien y cumplidamente, con ternura, con lealtad, sin interés, sin miradas bastardas, sino en virtud de un sentimiento tan exaltado como puro” (14). Esta virtud está luego calificada de “cualidad que no es común, que va siendo más rara de día en día, que va a desaparecer del mundo si Dios no lo remedia” (14) y se la opone diametralmente con el interés material:

Este culto del amor ya sólo existe en algunos puntos del globo; él ha sido hasta aquí la religión del género humano, pero desgraciadamente va sustituyéndose con la horrible idolatría del becerro de oro, que se halla extendida por toda la tierra, que gana prosélitos, y que parece estar cobijada bajo las alas poderosas de la civilización (14).

Mediante el uso de la imagen de “la idolatría del becerro de oro,” un tópico de origen bíblico, este comentario pone al desnudo un progresivo movimiento en México hacia lo exclusivamente material, sinónimo aquí de “progreso” y modernidad, y de un alejamiento de los valores humanos tradicionales (“el corazón”) con el argumento de que el progreso económico equivale a la civilización, la cual adquiere aquí un valor negativo.<sup>85</sup> Al igual que Moisés en el Exodo (32: 7-

---

<sup>85</sup> Vemos en esta oposición la textualización de una aceptación ambigua del liberalismo tal como se ha desarrollado en el extranjero. Si consideramos que el liberalismo tiene dos facetas, una que conlleva inevitablemente el desarrollo del capitalismo mediante la búsqueda de mejoras materiales individuales, y otra que está más ligada con valores colectivistas y con la búsqueda del bien común, el pensamiento liberal mexicano estaría tratando de asociarse a los lados más positivos (la faceta humanista) de esta corriente de pensamiento y de acción. En efecto, tras haber experimentado el potencial de daño de este modelo civilizado en la Intervención extranjera, los Reformistas estarían tratando de encontrar una variante del liberalismo viable para el desarrollo de su país según la cual se

35), el narrador denuncia aquí a los que se han desviado del camino de la virtud, cometiendo el pecado de adorar a otro Dios y no el de “la religión del género humano.” El doctor L. califica esta desviación de “retroceso:”

Yo creo que esa especie de ateísmo que se burla de los sentimientos, y que no hace caso sino del estúpido goce material, no es más que el retroceso que toma una nueva forma, y que se envuelve y se mezcla entre las galas del progreso para emponzoñarle y destruirle, como un insecto que logra esconderse en el cáliz de una flor pomposa y perfumada para roerla y secarla (14-15).

Sin embargo, el “progreso” y la “civilización” son conceptos que están investidos aquí de un valor ambiguo. El narrador menciona que, en Guadalajara, “la civilización ha entrado, pero sin sus falaces arreos de codicia y de egoísmo” (15). ¿Se nos estará tratando de sugerir que es necesario redefinirlos? Si es el caso, esta redefinición se podría formular en ideologemas según los cuales el único progreso posible y digno de considerarse como “civilizado” es el progreso espiritual, mientras que el progreso logrado mediante el enriquecimiento material es “bárbaro” y debe ser condenado.

En la siguiente constatación del doctor, se extiende esta polarización (material/espiritual) hacia la definición de una alteridad europea, según la cual lo extranjero es “corrupto” y lo mexicano es idealmente “puro,” mediante el uso de un tópico que caracteriza parte de la producción literaria latinoamericana de la segunda mitad del XIX:<sup>86</sup> “nosotros advertimos, y esto es muy perceptible, que a medida que nuestro pueblo va contagiándose con las costumbres extranjeras, el culto del sentimiento disminuye, la adoración del interés aumenta, y los grandes rasgos del corazón, que en otro tiempo eran frecuentes, hoy parecen prodigiosos cuando los

---

erigiría al Estado, y no al mercado, inexistente en el México de aquella época, como “último árbitro de los asuntos humanos” (Sinkin 166).

<sup>86</sup> En el fin-de-siglo latinoamericano, este tópico va a derivar en una crítica que opone el espíritu alado (e idealizado) de la intelectualidad latinoamericana, inspirado por la “cultura Europa” a los Estados Unidos, vistos como un símbolo del materialismo capitalista. Un ejemplo de esta crítica es el ensayo *Ariel* de Rodó (1899).

vemos una que otra vez” (15).<sup>87</sup> Es así como se va especificando el significado del ideograma predominante en las descripciones de los escenarios: lo provinciano es bueno, y “lo bueno” equivale aquí a la pureza de sentimientos y de propósitos.

La última característica de los habitantes de Guadalajara/Jalisco es su fuerza y su resistencia a las adversidades: “A veces han pasado sobre ella los huracanes de la guerra, dejándola asolada, o ha corrompido sus entrañas el crimen. Pero la savia poderosa de su vida se ha sobrepuesto a estas crisis pasajeras, y Jalisco se ha alzado de su abatimiento más lozano, más pomposo, más bello que nunca” (15). Interpretamos este rasgo como un intento de mostrar esta provincia como una especie de país que renace de las cenizas. En este sentido, Jalisco podría ser una representación microcósmica y alegórica de México que sale victorioso y con nuevas fuerzas después de la Intervención Francesa.<sup>88</sup> Se refuerza con esta lectura alegórica la idea de que un México “profundo” e ideal que emerge como extensión del modelo de la provincia.

Observamos los mismos valores en la población de Yautepec: es “buena, tranquila, laboriosa, amante de la paz, franca, sencilla y hospitalaria” (4). Se enfatiza y alaba el hecho de que sus habitantes son trabajadores cuando se describe al pueblo a la llegada nocturna del Zarco: “Aun se escuchaba el ruido de las máquinas y el rumor lejano de los trabajadores y el canto melancólico de (...). Ese aspecto tranquilo y apacible de la naturaleza y ese santo rumor de trabajo y de movimiento, (...) parecía un himno de virtud” (15). Vemos aquí otro intento de definición del progreso y de la modernidad, de tendencia un tanto paternalista esta vez. La explotación que conlleva la Revolución industrial (evocada aquí con la mención del “ruido de las

---

<sup>87</sup> Curiosamente, el narrador se permite hacer un breve comentario sobre las posibilidades poéticas que ofrece semejante situación caracterizada por el predominio de lo material: “Cuando el mundo está así, la poesía es imposible, la novela es difícil, y sólo hay lugar para los cuentos de cocotas que hoy hacen la reputación de los escritores franceses, o para las sangrientas sátiras que, no por disfrazarse con la elegancia moderna, son menos terribles en la boca de los juvenales del siglo XIX” (15).

<sup>88</sup> Esta alegoría es un tropo y se debe entender aquí en su acepción más elemental de “personificación.”

máquinas”) desaparecen detrás de la armonía, del “himno” que se ha logrado crear entre el “ruido” que se convierte en “santo rumor” y el “aspecto tranquilo y apacible de la naturaleza.” La idea de progreso invoca otra vez la “virtud,” estableciendo así un modelo de comportamiento que podemos expresar en el ideograma según el cual “el trabajador es un modelo de virtud.” Este ideograma muestra la inscripción e idealización en la novela de “la visión liberal de una sociedad rural burguesa en la que influye fuertemente una ética del trabajo” (Hale 147) típica de las décadas de los ’50 y los ’60 en la América Latina decimonónica.<sup>89</sup>

Quizás por el hecho de que Yauatepec esté situada entre varios pueblos indígenas, el narrador de *El Zarco* se siente obligado a especificar sus rasgos distintivos lingüísticos y raciales, diciendo que “la población toda habla español, pues se compone de razas mestizas. Los indios puros han desaparecido allí completamente” (4). Es en esta última característica, junto con la alabanza de lo provinciano y lo periférico, donde encontramos claras huellas de un proceso de “‘universalización’ cultural” (Jameson) mediante la homogeneización lingüística, racial y cultural, es decir, de la textualización de un intento de legitimar los valores que representa el grupo de liberales Reformistas (evidentes aquí en la predominancia de lo mestizo y del idioma castellano). El aplanamiento de las diferencias que implica la operación legitimadora es fundamental aquí para la construcción de una identidad nacional. Podemos evocar la observación de Marx, que parafrasean Corrigan y Sayers, de que “cada burguesía debe ser capaz de presentarse como *representativa de la sociedad entera* si quiere gobernar exitosamente” (193; el énfasis es nuestro).<sup>90</sup> Explicitemos ahora los valores que se busca retratar como “representativos de la sociedad entera” en la novela.

Al tratar de explicar el privilegio del que goza lo provinciano en las descripciones que

---

<sup>89</sup> “... the liberal vision of a rural bourgeois society, permeated by the work ethic, faded after 1870.”

<sup>90</sup> “Marx observes that if it is to rule successfully, every bourgeoisie must be able to present itself as

hemos visto, y, por ende, del sociograma de la ciudad mexicana que se deduce de ellas, empezamos por señalar que la alabanza del “genio del pueblo” es un tópico romántico (Goic 47), por lo cual consideramos que el ideologema según el cual “lo provinciano es bueno” revela la tendencia en la novela a apoyarse en semejantes tópicos para textualizar una realidad original.

Podemos situar este ideologema más ampliamente dentro del contexto del debate que caracteriza cierto sector de la producción discursiva en la América Latina de los '50 y los '60 (XIX) que se plantea como una reacción al crecimiento de la ciudad y a la concentración en ésta del poder económico y político que caracteriza estas décadas. En ciertos casos oponía “ciudad” y “campo” y los hacía equivaler respectivamente a “civilización” y “barbarie” (Sarmiento). Se diferenciaban de esta valoración los movimientos regionalistas y federalistas, según J.L. Romero, “inequívocamente populares,” los cuales

expresaron lo que había de común en el conjunto de las poblaciones regionales frente a las pretensiones centralistas de las capitales y sus burguesías, a las que consideraban soberbias y codiciosas. Y sin que tuvieran siempre una clara política más allá del autonomismo, escondían una concepción positiva de la vida provinciana y de la tradición local que oponían al modo de vida de las grandes ciudades tocadas por la influencia europea (214)

El discurso criollista, de aparición anterior, es parecido a esta ideología federalista. Opone también lo provinciano y lo campesino a las grandes ciudades y lo erige como representante de lo nacional. Como nos recuerda J.L. Romero,

El campo era el hogar más entrañable de la sociedad criolla y fue el foco del criollismo. La sociedad rural puso sobre el tablero su carta, y reveló que en su seno no sólo se producía la riqueza que aseguraba la supervivencia de todos sino que también se amalgamaba esa población arraigada que podía hacer de cada ámbito colonial una nación independiente y de fisionomía definida. El campo afirmaba su papel de matriz de la nueva nación cuando volcaba sobre los campos de batalla y sobre las amedrentadas ciudades sus multitudes bravías de a caballo, encabezadas por los improvisados jefes que parecían ignorar lo que querían. Pero esa ignorancia era una ilusión de los grupos ilustrados urbanos. (...) el criollismo [era] una imprecisa filosofía de la vida que hundía sus raíces en una ya secular experiencia cotidiana y que por eso tenía más fuerza emocional que doctrinaria. Era una ideología espontánea, cuyos términos comenzaron a hacerse precisos cuando se enfrentó con la ideología de las ciudades y se desplegó afirmando una manera de vivir y un reducido conjunto de ideas y de normas acuñadas en la experiencia. Como

---

representative of society as a whole.”

ideología espontánea, el criollismo (...) se opuso a todas las ideologías que predominaban en las ciudades (...), como ideología antiurbana, aunque mostrara más afinidad con aquellas actitudes que importaban cierta adhesión a las formas tradicionales de vivir y pensar (177).

Creemos que la actitud de favoritismo hacia la provincia retoma los discursos criollistas y regionalistas, con la diferencia de que los integra a su proyecto de modernidad. En la novela, se alaban ciertas líneas de comportamiento más “tradicionales” en los personajes, como la “ideología de la virtud doméstica” que veremos más adelante, y se considera que la provincia define lo “auténticamente mexicano.” Recordamos que estas actitudes y estos lugares están subordinados a cierta labor de legitimación del proyecto de Estado liberal Reformista que buscaba esencialmente la integración de todos los mexicanos a la comunidad nacional.

Más allá de su valor intertextual, encontramos también la explicación de este ideologema en los co-textos socio-histórico y discursivo de las novelas. Estos co-textos revelan un fuerte vínculo entre los orígenes geográficos de los liberales Reformistas, sus características raciales, y la emergencia de una “clase media” mexicana. Como comenta Sinkin, en términos de procedencia social y geográfica, la mayoría de los liberales venían de las provincias periféricas de Puebla, Querétaro, Toluca, Pachuca y Oaxaca (39) y eran criollos nacidos de familias pobres, los cuales, por lo tanto, no se aprovecharon de la repartición del poder dentro de su casta (40). En cuanto a sus rasgos raciales, el grupo principalmente mestizo constaba también de dos indios puros, el mismo Altamirano y Benito Juárez. Sin embargo, estos dos “no se consideraban como parte de la sociedad indígena tradicional. Para Juárez, el pasado indio había muerto; el presente mestizo era su realidad” (40). La noción del nacimiento de una “tercera raza,” desarrollada por los liberales Manuel Payno y Francisco Zarco, corrobora este sentimiento: los Reformistas liberales consideraban anticuada la estructura social de dos castas que prevalecía en la capital nacional y querían reivindicar el lugar de una tercera y su derecho a “las posibilidades de tener oficio, riquezas y prestigio” (Sinkin 41-43). Así explicamos la tendencia homogeneizante que se

desprende del proyecto de modernidad de las novelas, a partir del cual podemos reconstruir el ideologema “lo provinciano es bueno.” Este aparece entonces como un intento de integrar y legitimar la condición de los Reformistas como auténticamente mexicana. Sin embargo, este ideologema, como constructo polémico (Angenot), conlleva también su contrario.

#### C.2. “Lo mexicano (capitalino) es superior a lo provinciano y es digno de alabanza”

En *Clemencia*, los personajes hacen una serie de afirmaciones que contradicen el ideologema que hemos reconstruido a partir de las descripciones del narrador. Esta discrepancia entre su perspectiva y la del doctor L. resalta su equívoco ante el público lector que ya habrá adherido a los juicios de valores del narrador. En primer lugar, en el recuento de la llegada de las tropas mexicanas (capitalinas) a Guadalajara que hace el doctor, es evidente el privilegio del que disfrutaban los mexicanos: “Nuestra llegada aumentó la animación; éramos mexicanos y jóvenes, es decir, gente alegre, bulliciosa y amante de divertirse hasta en vísperas de morir. Nuestros oficiales eran todos bien educados, elegantes y amables. Nuestro cuerpo de caballería (...) era en este particular privilegiado” (15-16). Luego, Flores expresa autoconciencia de este privilegio frente a las dudas que Valle le plantea cuando se trata de ir a visitar a su prima de improviso: “Estoy seguro de que una mujer linda y de buen sentido tendrá mucho placer en recibir a cualquier hora a dos muchachos de México como nosotros” (17). Se reitera el estatus particular de los mexicanos cuando se describe el pensamiento de Clemencia e Isabel frente a las pruebas de atención de Flores: “ser amadas también de aquél gallardo y brillante joven de México ¡qué placer y qué orgullo!” (21).

No faltan tampoco las afirmaciones en las que se trata con condescendencia a los provincianos. Cuando Valle comenta la turbación de Isabel ante Flores, éste le responde que “es natural (...) no está usted en México; las provincianas son siempre tímidas” (29). Luego, en un episodio en el que Flores elogia la habilidad y el talento de Isabel en el piano, Isabel se niega a

creerlo:

¿qué quiere usted? Soy provinciana, he carecido de buena escuela, y por más grande que haya sido mi aplicación, no puedo creer, no digo que sea artista, pero ni siquiera que esté exenta de enormes defectos. Y cuando oigo a una persona como usted, que está acostumbrada en Europa y en México a escuchar tanto bueno, que conoce usted tan bien la música y que se expresa de esta manera, supongo que desea usted estimularme, ¡y nada más! (33).

Isabel demuestra aquí la internalización del discurso capitalino sobre la provincia. Advertimos que estas expresiones de desprecio hacia lo provinciano y la tendencia a privilegiar lo mexicano y lo extranjero deben ser consideradas dentro del conjunto de la novela. Tomadas así, sirven para enfatizar la equivocación de los personajes que las enuncian, en particular, los provincianos que se autodesprecian y afirman la superioridad del centro a través del estereotipo. En la progresión de la trama, el público narrativo y el lector real se dan cuenta de que estas perspectivas están equivocadas, pues sus portadores terminan por ser condenados por la evolución de la trama. En efecto, la siguiente afirmación de Clemencia en la que advierte a Isabel de la falta de honestidad de los mexicanos, “los mexicanos nos juzgan a las provincianas más candorosas de lo que somos, y educados en una sociedad menos franca que la nuestra, abusan de su destreza para engañar, seguros de sus triunfos fáciles” (48), invierte el valor positivo de “lo mexicano” evaluándolo de manera negativa en términos de una norma ética.

Para resumir, el sociograma de la ciudad mexicana tiene entonces las siguientes características: es productiva y autosuficiente en términos económicos, tiene una naturaleza “oriental,” abundante y, por lo tanto, características edénicas, tiene cierta importancia en la historia patria, resiste a las adversidades, por lo cual va constituyendo un pasado común compuesto de historias que, orgullosos, relatan sus habitantes. Aparece aquí como a punto de caer en una crisis que amenaza relativamente su subsistencia. Sus habitantes son trabajadores, acogedores, generosos, orgullosos de lo suyo, y prefieren lo espiritual, asociado aquí con “lo puro,” a las preocupaciones materialistas. La asociación de estas características con la búsqueda

de legitimación de parte de los liberales Reformistas nos lleva a considerar que este sociograma de la ciudad mexicana está idealizado pues forma parte de una labor de “universalización cultural” (Jameson v. nota 5, pág. 5 de la Introducción), mediante la cual se sugiere que estos ideales deberían ser representativos no sólo de la provincia, sino más bien de todo México. Serían entonces estos rasgos los que predominarían en este proceso de definición de una identidad mexicana. Pasamos ahora a nuestro comentario de los sociogramas de hogar presentados en las novelas.

## 2. SOCIOGRAMAS DE HOGARES

Como hemos visto ya en el caso del personaje del doctor L., la descripción del hogar contribuye en la novelística de Altamirano a la construcción de los personajes que los habitan. Hemos podido extraer tres distintos tipos de hogares, cada uno de los cuales goza de un estatus particular y es asociado a un sistema de valores específico en las novelas.

### A) El hogar de Clemencia

La casa de la familia de Clemencia se puede asociar fácilmente con el prestigio social y la comodidad financiera de sus habitantes: es “una casa aristocrática de Guadalajara, situada en la calle más lujosa y más céntrica de aquella ciudad, la calle de San Francisco. (...) En esa calle viven las familias opulentas, las que reinan por su lujo y por su gusto” (37). El patio de la casa combina una arquitectura lujosa con una “naturaleza” exuberante y muy diversa que parece contrastar con las expectativas razonables del invierno:

Atravesaremos la gran puerta de una casa vasta y elegante, en cuyo patio, enlosado con grandes y bruñidas piedras, se ostentan en enormes cajas de madera pintada y en grandes jarrones de porcelana, gallardos bananos, frescos y coposos naranjos, y limoneros verdes y cargados de frutos, a pesar de la estación. (...). Así, pues, los naranjos, los limoneros y las magnolias del patio, que estaba perfectamente iluminado, se ostentan con toda la frescura y lozanía de la primavera (37).

Los jardines interiores como el de Clemencia eran considerados en la Francia decimonónica como

una seña de riqueza y como “la verdadera marca de una casa distinguida” (Perrot y Guerrand en Perrot: 342). A partir de a este dato, podemos deducir el carácter imitativo de la configuración del hogar de Clemencia.

El narrador insiste en la combinación de lujo y de buen gusto que demuestra el hogar:

Se sube al piso superior por una escalera ancha, con una balaustrada moderna, y cuyos remates y pasamanos de bronce son de un gusto irreprochable. (...) Los corredores son jardines en miniatura. Uno de aquellos corredores conduce al salón, al que se entra después de atravesar una amplia y magnífica antesala amueblada lujosamente. El salón es una pieza en que se respira desde luego ese perfume que no da el dinero sino el buen gusto, es decir, el talento (37-38).

Esta descripción le da la oportunidad al narrador de extenderse sobre lo que él llama “el buen gusto.” Como tratando de justificar o defender la opulencia en la que vive la familia de Clemencia, considerándola como “talento,” el doctor se dedica a una crítica virulenta de las familias mexicanas ricas pero que carecen de criterio estético:

¿Conocen ustedes, en México, salones de familias opulentas? Pero no esos en que una fortuna insolente ha procurado aglomerar sin discernimiento, sin gracia, muebles sobre muebles, cuadros sobre cuadros, lámparas, columnas, consolas, jarrones, clavos dorados, tapetes, mesitas chinas, muñecos ridículos, formando todo aquello un bazar de muebles, el caos a que sólo da orden la inteligencia, y en cuyo centro se encuentra uno tan mal, tan a disgusto, tan deseoso de maldecir, como en la trastienda de una casa de abarrotes. Como en la bodega de un judío usurero, esperando, en fin, por momentos, ver aparecer a Mr. Jourdain, el burgués gentilhomme de Molière, haciéndose el personaje de *qualité* y preguntándole a uno qué le parecen sus muebles. No: yo hablo de los salones elegantes por su buen gusto (38).

Curiosamente, el “buen gusto” de la casa de Clemencia, como muestra de una modernidad reaccionaria, entra en un contraste abierto con el criterio de “buen gusto” que ya observamos en la descripción de la casa del doctor L., relacionado con una especie de sencillez moderna. La valoración aparentemente positiva de la casa de Clemencia forma parte de una estrategia de construcción de cierta imagen que va a ser desconstruida y socavada con el avance de la trama en la que se demostrará el equívoco de estos personajes que alaban lo europeo. En una especie de intento de reforzar este rasgo de la casa de Clemencia, Flores, hablando con Valle, reitera esta combinación de buen gusto y de riqueza, y recuerda así la clase social de la familia de

Clemencia: “Aquí hay aristocracia, chico; aquí no es la modestia graciosa de la casa de Isabel. sino la opulencia del dinero, juntamente con el buen tono. Ya ve usted, este es el palacio de una reina. Forme usted idea de su carácter por todo esto” (38). Estas palabras, además de contribuir a la caracterización de la casa de Clemencia, revelan la apropiación por el autor abstracto de una teoría muy exitosa en la creación novelesca decimonónica según la cual los sitios en los que habitan ciertos personajes son reveladores de su carácter.<sup>91</sup>

Sin embargo, no parece ser el exceso uno de los reproches que se dirigen a Clemencia y a su familia. Más bien, ella parece pecar de falta de originalidad y de una ansiedad de imitar lo extranjero. Sin reprochárselo directamente, el narrador señala la imitación de Clemencia de las costumbres extranjeras en la noche del 24 de diciembre. El doctor señala lo nórdico del arreglo de la casa en su descripción:

El invierno con sus galas de nieve, con sus pinos y sus musgos (lo cual es una exageración en Guadalajara, donde casi no hay invierno) contribuyó a embellecer aquella mansión opulenta en que iban a tener lugar las alegrías íntimas dentro de pocas horas.

En el salón se había colocado ese ‘precioso juguete alemán’, como le llama Carlos Dickens, el árbol de Navidad, precioso capricho no introducido todavía en México, y que es el objeto de la ansiedad de la infancia, de la alegría de la juventud y de la meditación de la vejez, en esos países del Norte donde aun se mantiene vivo con el calor del hogar el amor de la familia (54-55).

Se comenta también que Clemencia ha planificado una ceremonia de Nochebuena “con entero arreglo al estilo alemán” (55) y que cada evento que ella prevé está de acuerdo con “sus imitaciones del extranjero” (55). Esta acumulación de rasgos que representan lo europeo contribuyen a dar a este episodio de Nochebuena un carácter desplazado y a contrapesar la primera evaluación tan acrítica de la casa de Clemencia. Podemos apuntar aquí una señal del carácter dependiente de la cultura y economía mexicanas que importan “juguetes alemanes” y

---

<sup>91</sup> Representativa de esta teoría desarrollada por la sociología francesa decimonónica (Perrot y Guerrand en Perrot: 342) es la siguiente afirmación de Balzac en *Le Père Goriot*, hablando de Mme Vauquer, la patrona de la pensión Vauquer: “(...) toute sa personne implique la pension, comme la

toman empréstitos. Además, la repetición del hecho de que en Guadalajara, casi no hay invierno (el narrador lo había mencionado ya en su primera descripción de la casa de Clemencia [37]) hace más evidente el desfase entre la atmósfera que trata de crear Clemencia y el lugar y la situación de guerra inminente en los que se encuentra. Destaca también la identidad híbrida de esta clase que, a pesar de considerarse patriota, no es coherente en su nacionalismo. Tal como Isabel la provinciana se disminuye ante México, estos mexicanos se disminuyen ante Europa.

El sociograma del hogar representado en la casa de Clemencia goza, pues, de un estatus ambiguo en la novela. Sus características son las siguientes: representa la clase aristocrática de México, se caracteriza por la presencia de cierto lujo, abundancia, diversidad, templados por el “buen gusto” que se modela en el extranjero. La evaluación algo negativa que recibe este sociograma de hogar se debe a que no cumple con los requisitos de dos normas: 1) la exigencia de lo original (imita al extranjero en sus fiestas), 2) la norma de lo apropiado (mediante, entre otras cosas, la situación de una naturaleza exótica y abundante en pleno invierno).

#### B) Hogares más modestos

Las casas de Yautepec presentan como rasgo típico más sobriedad que la casa de Clemencia. Estas son

casas de azotea pintada de colores chillantes, las más de tejados oscuros y salpicados con las manchas cobrizas de la humedad, muchísimas de paja o de palmeras de la tierra fría, todas amplias, cercadas de paredes de adobe, de árboles o de piedras; alegres, surtidas abundantemente de agua, nadando en flores y cómodas, aunque sin ningún refinamiento moderno (4),

son una representación parcial del sociograma del hogar que tiene rasgos representativos de cierta modestia. La casa de Manuela es una “una casita de pobre pero graciosa apariencia” (5). Específicamente nos interesa el retrato de su jardín como paraíso. Si bien en *Clemencia*, el jardín

---

pension implique sa personne” (30).

del patio de la casa de Clemencia se caracteriza de paso, en parte para enfatizar la anomalía de querer recrear lo natural en un interior, en el caso de la casa de Manuela, se construye la imagen del jardín como pequeño edén. Se describe este jardín al relatar la visita nocturna del Zarco a la casa de su querida Manuela.

La descripción de la llegada de éste aparece como una representación del encuentro del Bien con el Mal, de lo puro con lo corrupto, al igual que el encuentro entre Flores e Isabel en *Clemencia*: un jinete hasta ahora anónimo viaja por un sendero áspero (14) “hasta llegar junto a las cercas de piedra de una huerta extensa y magnífica” (17), llama a Manuela, y sale ésta como una “figura blanca” y entonces, se nos revela que “aquel hombre era el Zarco, el famoso bandido cuyo renombre había llenado de terror toda la comarca” (17).

Llama la atención la manera en que este jardín provee asientos naturales para los amantes, facilitándoles sus entrevistas nocturnas: “Sobre esta cerca, aprovechando uno de sus claros y bajo las sombrías ramas del zapote, cuyo tronco nudoso presentaba una escalinata natural por dentro de la huerta, Manuelita se había improvisado un asiento para hablar con el Zarco en sus frecuentes entrevistas nocturnas” (17). Las descripciones de este jardín son típicas del melodrama, y anclan así la relación sentimental dentro de la estética de este género, definida por su representación maniquea de la lucha del Bien contra el Mal (Brooks 1976: 13). En efecto, Brooks señala como topos predominante de la estructura del melodrama

un decorado que represente un jardín clausurado, espacio de la inocencia, rodeado de paredes, muy a menudo con una red cerrada al fondo del escenario, a través de la cual se puede descubrir el campo cercano o la carretera que viene de la ciudad. Por esta carretera, en este espacio, un personaje malo, que persigue la inocencia, va a introducirse, o bajo la máscara de la amistad (o del amor), o simplemente como intruso (1976: 29).<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> “Remarkably prevalent is the setting of the enclosed garden, the space of innocence, surrounded by walls, very often presenting at stage rear a locked grille looking out on the surrounding countryside or onto the highroad leading to the city. Down this road, into this space, a villain, the troubler of innocence, will come to insinuate himself, either under the mask of friendship (or courtship) or simply as an intruder.”

Más allá de la casa en la que vive, es significativa la idealización que hace Manuela del hogar: ésta la pone en diálogo intertextual con el personaje flaubertiano de Madame Bovary (Goic 97), al mismo tiempo que establece este ideal de hogar como algo que ya está fuera del alcance de Manuela. Cuando Manuela ha pasado ya algunas horas entre los bandidos y ha sufrido su desilusión respecto del Zarco y de la existencia que llevará con él, vuelve a pensar en el amor que rechazó, es decir, el amor de Nicolás. El anhelado futuro se describe como un ideal casto y deseable:

¡Qué bella y qué dulce hubiera sido la existencia en la casa de aquel obrero, rodeada por el respeto de las gentes honradas! ¡Qué hogar más tranquilo, por más que fuese humilde! ¡Qué días más alegres consagrados desde el amanecer a las santas faenas de la familia! ¡Qué noches tan gratas, después de las fatigas del día, pasadas en suaves conversaciones y en un reposo no turbado por ningún recuerdo amargo! Y luego, la cena sabrosa y bien aderezada, en la mesa pobre pero limpia, las caricias de los hijos, los consejos de la anciana madre, los proyectos para lo futuro, las esperanzas que arraigan en la economía, en la actividad y en la virtud... todo un mundo de felicidad y de luz... ¡Todo desvanecido!... ¡Todo ya imposible! (69)

Así, se presentan el hogar y la existencia honrada y modesta como ideales y objetivos deseables. Se crea también otro sociograma del hogar que está investido de un significado ético: se trata aquí del hogar de la gente honesta que dedica sus días al trabajo para luego poder gozar de las pequeñas alegrías cotidianas. Se retoma aquí la “ideología de la virtud doméstica” que tuvo su auge bajo una variante burguesa en Francia (Perrot y Fuguier en Perrot: 110-111) y bajo una forma mucho más religiosa en Inglaterra con los “Envangelistas” (Hunt en Perrot: 55, 57). Esta ideología defendía la importancia de la familia y de las virtudes como el trabajo y la rectitud moral.<sup>93</sup> Notemos que este tipo de hogar idealizado, a la inversa de la madriguera de los bandidos

---

<sup>93</sup> Según Perrot y Fuguier, en la Francia decimonónica, “la familia era la célula de la sociedad. La domesticidad desempeña un papel regulador fundamental; tenía el papel de dios oculto” (en Perrot: 100). Con el triunfo de la burguesía, la familia se convirtió en una moda y en un modelo de gobierno (Perrot y Fuguier en Perrot: 135). Tenía también una función casi estatal: “Como átomo de la sociedad civil, la familia administraba intereses privados, cuyo desarrollo era esencial para el poder de los estados y el progreso de la humanidad. Como eje de la producción, mantenía en movimiento la economía y gestionaba la transmisión de riquezas de generación en generación. Como célula

o del otro hogar ilícito con el que soñaba Manuela, es el que aprueba el Estado como constructor de lo social. Se va creando así una jerarquía de hogares acorde con el sistema de valores que podemos abstraer de las novelas: si bien el hogar de la familia de Clemencia revela un equilibrio entre el “buen gusto” y la riqueza, su valoración en términos de la oposición entre el “Bien” y el “Mal” que parece regir las novelas es negativa pues representa una actitud que se preocupa de imitar lo extranjero. El hogar de Manuela tampoco es idealizado, pues, de algún modo, les permite a las fuerzas negativas en la novela (las ambiciones del Zarco) florecer. Llama la atención, pues, que el hogar que se idealiza sea el que se elabora en las fantasías de Manuela, y que probablemente no se aleje mucho del que espera a Nicolás y Pilar después de su matrimonio, con el cual concluye *El Zarco*. Se repite este contraste entre lo ideal y la realidad con la que se enfrenta Manuela en la descripción de su llegada a Xochimancas. Antes de entrar en más detalle sobre esta oposición, definamos el tercer sociograma del hogar: el hogar decaído.

### C) Xochimancas: El hogar decaído

Xochimancas es otro ejemplo de la elaboración de un lugar en el que encontramos el doble objetivo, didáctico e ideológico a la vez, del narrador de *El Zarco*. Su técnica consiste en describir Xochimancas señalando primero las huellas de la presencia de los bandidos, que simbolizan el mal, para luego lamentar esta invasión y concluir haciendo un historial del lugar que le permitirá deplorar todavía más la presencia de los bandidos en Xochimancas.

Xochimancas es una hacienda arruinada de casuchas de “viejas y derruidas paredes” y cuya casa principal tiene “portales derrumbados y negruzcos” (58). Curiosamente, el Zarco se aloja en una antigua capilla. Así es el “hogar” que espera a Manuela: “Aquel lugar, antes sagrado,

---

reproductiva, producía hijos y se hacía responsable de su socialización temprana. Como guardiana de la raza, era responsable de la pureza racial y de la salud. Como crisol de la conciencia nacional,

se hallaba convertido ahora en una guarida de chacales. En la puerta, y a la sombra de algunos arbolillos que habían arraigado en las paredes llenas de grietas o entre las baldosas desunidas y cubiertas de zacate, estaban dos grupos de bandidos jugando a la baraja en torno de un zarape tendido” (59). La pieza que espera a Manuela se describe así:

dividida de la nave por una cortina hecha de sábanas y de petates, se hallaba la alcoba del Zarco, que contenía un catre de campaña, colchones tirados en el suelo, algunos bancos de madera y algunos baúles de madera forrados de cuero. Tal era el mueblaje que iba a ofrecer aquel galán a la joven dama que acababa de arrebatar de su hogar tranquilo (60)

Esta descripción enfatiza el decaimiento y la falta de privacidad que caracterizan la antigua hacienda. Se comenta también la imposibilidad de que Xochimancas compense por todo lo que Manuela ha dejado atrás en su “hogar tranquilo.”

El Zarco había entonces traído a Manuela a “esa especie de cárcel o de mazmorra para hacerla vivir mezclada con mujeres ebrias y haraposas, con bandidos osados que no respetaban a las queridas de sus amigos y que pronto iban a tutearla, a ultrajarla, tal vez a robarla, en alguna ausencia del Zarco” (63). Esta descripción está focalizada a través de Manuela (tal como lo revela el comentario de preocupaciones típicamente suyas, como el trato que recibe de los compañeros del Zarco), y demuestra un giro en la actitud de Manuela: se da cuenta en este momento de que siente como una amenaza lo que antes le había atraído al Zarco.

Esta modificación se puede observar en el contraste que hace Manuela entre el hogar que iba a compartir con el Zarco tal como lo había imaginado y lo que encuentra en Xochimancas. La guarida de los bandidos y el lugar rocalloso en el que se encuentran “aparecían en la imaginación de la extraviada joven como esas fortalezas maravillosas de los antiguos cuentos, o por lo menos como los campamentos pintorescos de los ejércitos liberales o conservadores que se habían visto aparecer, no hacía mucho, en casi todas las comarcas del país” (57).

---

inculcaba valor simbólico y recuerdos de la fundación de la nación. Promovía la ciudadanía y la civilidad” (Perrot y Fuguier en Perrot: 111)

El narrador evoca en un tono irónico la imaginación novelesca de Manuela y su amor al Zarco para explicar y justificar la desilusión que sufre ésta al ver el lugar a donde la ha traído el Zarco: es normal que Manuela haya “creado en su fantasía, rústica como era, un tipo especial novelesco y heroico. La joven que ama, por ignorante que sea, aunque se la suponga salvaje, es siempre algo poetisa. Atala es verosímil, Virginia lo es mucho más. Los amantes de los antiguos poemas bárbaros son enteramente reales” (63). En efecto, vemos que Manuela había soñado con un destino muy distinto del que iba a tener que aceptar a su llegada a Xochimancas:

Ella suponía que el Zarco iba a llevarla a alguna cabañita salvaje, escondida entre los bosques, o a alguna gruta abierta entre las rocas que solía divisar a lo lejos entre los picos detallados de la sierra. Ese, ese escondite era digno de la querida de un bandido, de un enemigo de la sociedad. Allí, estarían solos, allí serían felices, allí ocultarían sus amores criminales, pero libres. Allí ella lo esperaría preparando la comida, y palpitante de pasión y de inquietud. Allí en un lecho rústico y sentada sobre el musgo, ella acariciaría aquella frente querida que acababa de exponerse al peligro de un combate, besaría aquellos ojos fatigados por la vigilia de la emboscada o del asalto nocturno, o reclinándolo sobre su seno, velaría por su amante mientras dormía (63).

Así, el primer hogar idealizado por Manuela está provisto de encanto novelesco que engaña a la joven. Además de “disculpar” a Manuela por su error, en un gesto de burla irónica,<sup>94</sup> manteniéndola en el diálogo intertextual con otras heroínas románticas, estos comentarios del narrador reconocen el estatus del bandido como figura privilegiada en el imaginario romántico. En efecto, podemos percibir en ellos la situación conflictiva que caracteriza el texto de *El Zarco*: para negar el estatus positivo que debería tener el bandido en este tipo de producción cultural,<sup>95</sup> se tiene que reconocer primero dicho estatus en el texto. Los bandidos “reales” de Xochimancas, con su valoración negativa, funcionan entonces para desmentir la imagen del bandido

---

<sup>94</sup> Este es un ejemplo de lo que Frye llama “el modo irónico,” en el cual el personaje “es inferior en poder o inteligencia a nosotros mismos, de modo que nos parece estar contemplando una escena de servidumbre, frustración o absurdo” (54-5). Manuela es, en efecto, inferior en inteligencia al narrador que sabe que sus idealizaciones románticas están muy alejadas de la realidad.

<sup>95</sup> Un ejemplo de este doble estatus de los bandidos se encuentra en la novela gótica de William Godwin *Caleb Williams* que “están modelados en los bandidos románticos de Schiller, ‘bandidos sin licencia (...) en guerra abierta con otro conjunto de hombres que son bandidos según la ley’ (224).

novelesco.<sup>96</sup> Es en comparación con los dos hogares imaginados por Manuela en sus fantasías que se cumple también el efecto ideológico de la presentación de este sociograma de hogar: Xochimancas representa el decaimiento, la decadencia, la corrupción, la falta de honradez, y goza de un estatus negativo en la jerarquía de hogares presentados en la novela.

En un intento de dar a su descripción de la guarida un contenido didáctico, el narrador refuerza esta imagen de Xochimancas como el resultado de lo intrínsecamente bueno caído en manos del Mal. La madriguera de los bandidos se presenta como un lugar dotado de riquezas naturales y, por lo tanto, de un buen potencial para el desarrollo agrícola (61). Esta observación lleva al narrador a indagar sobre la falta de producciones agrícolas en esta zona. Su estudio de la etimología del nombre, refiriéndose a varias fuentes bibliográficas secundarias (61), demuestra que, alguna vez, Xochimancas ha sido un lugar productivo:

Pero sí es evidente que el lugar es propio para el cultivo, y que sólo la apatía, la negligencia o circunstancias muy particulares y pasajeras pudieron haberlo convertido en una guarida de malhechores, en vez de haber presentado el aspecto risueño y halagador de un campo de trabajo y de actividad, porque el nombre mismo, de origen náhuatl, indica que desde la época anterior a la conquista española este lugar era fértil y ameno, y tal vez en él tuvo asiento en un pueblo de jardineros (61).

En efecto, el narrador sigue alabando a los antiguos habitantes de la región, los *tlahuica*, antes de describir lo que considera como la caída del lugar en manos del Mal: “Xochimancas se transformó seguramente después de la conquista, de jardín o ciudad de jardines en hacienda, con encomenderos y esclavos; después en ruinas y guaridas de fieras y reptiles, y al último en guarida de ladrones, y lo que es peor, y como vamos a verlo, en sitio de torturas y de asesinatos” (62). Termina luego lamentando su destino: “¡Triste suerte la de un lugar consagrado por los inteligentes y dulces indios a la religión de lo bello!” (62). Notemos que este comentario presenta

---

Los principios racionales, democráticos y humanitarios entre los bandidos consisten en una reflexión crítica sobre las pretensiones a la justicia de la sociedad más amplia” (Botting 96).

<sup>96</sup> A este respecto, en su crítica de *El Zarco*, Agustín del Saz señala que “no es este libro una idealización a la romántica de un bandido” (492).

una actitud hacia los indígenas que cuadra perfectamente con la posición de los liberales Reformistas que alababan a “los opulentos señores de México” (Prieto citado en Covo: 337) de la época precortesiana, pero que tenían dificultad en reconocer a éstos en los indígenas contemporáneos.

Hemos podido ver, entonces, la manera en que las novelas presentan distintas manifestaciones o concretizaciones del sociograma del hogar. Estas concretizaciones se organizan en un sistema jerárquico de volares específicos en el que se favorece el hogar modesto, aprobado por el Estado. En efecto, el hogar de Clemencia representa el equívoco de los “buenos mexicanos” en alabar e imitar lo extranjero, Xochimancas simboliza el hogar arruinado y en decaimiento en donde ha triunfado el mal. El ideal resulta ser el hogar con el que sueña Manuela, como “encarnación” de la “ideología de la virtud doméstica”: se destaca dicho hogar no sólo por su modestia, sino también por su asociación con el valor de la honradez y por el orden que representa. Si buscamos en el co-texto socio-político de las novelas la explicación de esta valoración tan positiva de lo modesto frente a lo lujoso y lo abundante, podemos sugerir que está relacionado con un intento de legitimar la situación de clase del grupo liberal reformista (Covo 21, 72, 76): considerándose a si mismos como representativos de una clase media emergente en México que encarna valores abiertamente distintos de los que defendía hasta entonces la capital, se entiende la textualización de esta preocupación por construir una identidad que, además de ser digna de imitación, de cuenta de esta diferencia.

En este escenario que liga lo macrocósmico (sitio y ciudad) con lo microcósmico (hogar), se va a dramatizar, a través de una historia sentimental de rivalidad amorosa, el proyecto de

identidad nacional, como un excedente alegórico de la narrativa,<sup>97</sup> producto de la relación entre el discurso histórico y el discurso político.

---

<sup>97</sup> Nuestro uso de alegoría se refiere aquí al uso de F. Jameson en el capítulo “Realism and Desire: Balzac and the Problem of the Subject” de su *Political Unconscious*. Este uso hace equivaler el “sistema de personajes” de la novela a una situación histórica concreta con la que dicho sistema está en una relación alegórica. En nuestro caso, podríamos asociar, por ejemplo, a Clemencia, Flores y Valle con entidades histórico-políticas como lo haremos más adelante.

#### IV) SOCIOGRAMAS HEROICOS EN CLEMENCIA Y EL ZARCO

Este capítulo se plantea el estudio de los personajes principales de *Clemencia* y *El Zarco* en su relación al sociograma del héroe y de la heroína. Los conflictos que se escenifican en las novelas se resuelven solamente con el acceso de uno de estos personajes al estatus de héroe y, por extensión, de modelo nacional.

Los personajes representados en nuestras novelas son asimilables a sociogramas que absorben elementos de varios co-textos, por ejemplo, los discursos históricos y políticos de la época en México, y el de las literaturas europeas contemporáneas. Retomando la definición de “sociograma” que presentamos en nuestro primer capítulo,<sup>98</sup> consideramos los protagonistas masculinos y femeninos de la trama histórico/sentimental como “representaciones parciales,” que están en interacción conflictiva y que constituyen el sociograma del héroe o de la heroína. Cada personaje es una “representación parcial” en la medida en que, según entendemos el concepto de sociograma, ningún personaje es un sociograma en sí, ya que el sociograma, por definición, nunca puede ser monológico o exento de conflictos. Nuestros personajes disputan entre ellos la posibilidad de acceder al estatus de héroe. Por este último aspecto decimos que estas representaciones parciales están en una relación de interacción a menudo conflictiva y que el sociograma del héroe o de la heroína en las novelas se constituye en base a esta relación de interacción. Entre los varios héroes potenciales que coexisten en *Clemencia* y *El Zarco*, sólo uno llega a tener este estatus. Este proceso de selección, análogo al de los espacios que compiten para definir el sociograma de “la ciudad mexicana,” es otro punto de concreción del sistema de preferencias ideológicas de la novela. Nuestro comentario de los sociogramas heroicos se

---

<sup>98</sup> El sociograma es la encarnación tensa de lo discursivo en lo textual. Duchet lo define como “un conjunto borroso, inestable, conflictivo de representaciones parciales que están centradas alrededor de un núcleo, y

complementa con una concepción del “*efecto-ideología*” del texto, entendido como la progresiva imposición de una norma, que va cristalizando en el tiempo de la diégesis, o la aplicación de aparatos evaluativos (Hamon 20) según los cuales se juzgará cada “representación parcial.” Dicha definición de la ideología, además de referirse a un conjunto de ideas o de creencias, considera también la manera específica en que se impone o se naturaliza el estatus privilegiado de una norma.

El concepto de Hamon según el cual se considera al personaje como una “encrucijada normativa” (33, 91), un núcleo en el que se concentra la expresión ideológica del texto, nos ayudará a ver con más claridad los sistemas de valores que se establecen en nuestras novelas. Más específicamente, Hamon plantea que, en la descripción de un personaje de novela, se produce el *efecto-ideología* del texto en la medida en que se evalúa su competencia para una serie de actividades claves, que él sintetiza en distintos modelos de *saber-hacer*, *saber-decir*, *saber-vivir*, y *saber-gozar*.<sup>99</sup> Hamon considera que uno de los momentos de mayor cristalización de la norma es, además de la descripción de un personaje, la comparación explícita o implícita de éste con otro personaje (104). En las novelas que analizamos aquí, estos sistemas normativos se concretarán textualmente “mediante la manifestación de un léxico y de oposiciones binarias específicas: positivo-negativo, bueno-malo, apropiado-fuera de contexto, correcto-incorrecto, malo-simpático, feliz-infeliz, eficaz-

---

que interactúan entre sí” (citado en Robin 106).

<sup>99</sup> Hamon señala cuatro tipos de “procesos” que entran en relación con una norma evaluadora, y que permiten construir distintos niveles de competencia para un personaje dado: “los que ponen en escena relaciones mediatizadas entre” 1) sujetos y objetos, es decir, los que consisten en “la manipulación de *herramientas*” (24), de la cual se deduce una norma según la cual se juzga el *trabajo* de un personaje dado y se formula un juicio sobre el *saber-hacer* de éste, 2) sujetos y sujetos, se trata aquí de evaluar a) “la manipulación de *signos* lingüísticos” (24), de la cual se deduce una norma según la cual se evalúa el *saber-decir* de un personaje dado, b) “la manipulación de las *leyes* (mediadoras entre el sujeto individuo y los sujetos colectivos),” (24) según la cual se asienta una norma que permite evaluar el *saber-vivir* de un personaje dado (24), o sea, la dimensión ética y moral, en un sentido amplio, de las acciones de este personaje, c) “la manipulación de *cánones* estéticos,” mediante la cual

ineficaz, en exceso-carente, normal-anormal, legal-ilegal, sano-corrupción, logrado-fracasado, etc.” (105). Es también pertinente para nuestro estudio la observación de Hamon sobre los distintos criterios de evaluación de un héroe novelesco: por una parte existe una serie de rasgos que contribuyen a una definición genérica e intertextual del héroe (el personaje representa ciertos rasgos establecidos ya por un género dado como heroicos), y, por otra, el héroe se define en el texto mismo en su relación con los demás personajes (65-66). Así que no nos refiramos de manera sistemática las categorías de saber-hacer, saber-decir, saber-gozar, y saber- vivir que elabora Hamon, queremos integrar las siguientes hipótesis a nuestro acercamiento sociocrítico: la posibilidad de que 1) la ideología del texto se manifieste en el conflicto de normas que se produce en la novela y 2) de que este conflicto se construya mediante oposiciones binarias. Nuestro análisis buscará entonces relacionar estos conflictos con los co-textos de las novelas.

Dado que las novelas sentimentales ponen en escena algún tipo de rivalidad, suelen desarrollar su trama alrededor de parejas de personajes rivales, los cuales están en relación de oposición binaria. Por ello, estudiaremos principalmente los personajes que forman parte de las cuatro parejas: Flores-Valle, Isabel-Clemencia, Manuela-Pilar, El Zarco-Nicolás. Notemos que la presentación de parejas de personajes opuestos es típica del género melodramático que, como afirma Brooks, se encarna en parte de la producción novelesca balzaciana, y se define en torno a los siguientes ideogramas: “El hombre es ‘homo duplex,’ la vida ‘resulta del juego entre principios polarizados,’ y el arte exige un enfrentamiento de los opuestos:” “las situaciones y las actitudes [de personajes melodramáticos] bañan en la luz cruda del maniqueísmo moral” (Brooks 1976: 110).<sup>100</sup> En este capítulo, consideraremos a

---

se establece una norma según la cual se evalúa el *saber-gozar* de un personaje dado (24).

<sup>100</sup> “Man is ‘homo duplex,’ life ‘results from the play of polar principles,’ and art demands a

los personajes fijándolos en dos momentos de la trama: el inicio y el final. Integraremos el comentario de su evolución en el capítulo siguiente, examinándolos en relación con el avance de la trama y como portadores de distintos tipos de deseos que terminan por revertir el modelo tradicional del héroe. Una de nuestras hipótesis en estos dos capítulos es que la relación entre la manera en que se presentan inicialmente a los personajes y su evolución a lo largo de la trama demuestra un intento de cambiar una norma ya establecida. En efecto, tal como veremos, los elementos intertextuales en la construcción de los personajes les atribuyen de partida un estatus que se irá modificando hacia el final, ya que, “el final de la novela es (...) el lugar privilegiado que, por retroacción, da significado al sistema entero del texto, es el punto en el que se sanciona (...) el valor de los personajes y el éxito o el fracaso de sus acciones” (Hamon 205).

## 1. EL SOCIOGRAMA HEROICO MASCULINO

### A) El comandante Enrique Flores

El personaje de Enrique Flores aparece al principio de la novela como el más atractivo de los dos protagonistas masculinos en Clemencia. En su presentación, el narrador establece muy claramente ciertas normas o criterios que explican su estatus preferencial. El coronel Enrique Flores es un “guapísimo oficial” (7) y es el miembro más representativo del ideal del *dandy* dentro de su ejército. “una pléyada verdaderamente escogida de *dandys*” (16). Aparece caracterizado en función de la posición social de su familia, su belleza física, su habilidad social (su *saber-vivir*) y su capacidad de seducir:

Joven perteneciente a una familia de magnífica posición, gallardo, buen mozo, de maneras distinguidas, y que a las prendas que acabo de hablar agregaba una no menos valiosa, y era la de ser absolutamente simpático. (...) Era de esos hombres cuyos ojos parecen ejercer

---

confrontation of contraries:” “th[e] situations and attitudes [of melodramatic characters] bathe in the stark lighting of moral manichaeism.”

desde luego en la persona en quien se fijan un dominio irresistible y grato. (...) Además, y esto es de suponerse, Flores era peligroso para las mujeres, era irresistible, y mil relatos de aventuras galantes y que revelaban su increíble fortuna en asuntos de amor, circulaban de boca en boca en el ejército (6).

La valoración muy positiva del narrador, “¡Qué dicha de hombre!” (6), tras el comentario sobre la suerte de Flores con las mujeres y del prestigio del cual goza en el ejército (6), demuestra claramente el establecimiento de un criterio evaluador. Sugerimos que, con este juicio de valor, el doctor L. invoca una norma que, como élite letrada, probablemente conozcan sus lectores, familiarizados con las producciones novelescas contemporáneas francesas, las cuales textualizan lo que se ha llamado el héroe de salón (Hamon 125).<sup>101</sup> Con el personaje de Enrique Flores, predominan en el sociograma heroico los rasgos típicos del héroe mundano, ya que nuestro *dandy* mexicano tiene un excelente desempeño social (“distinguidas maneras”) y es un seductor. Esta serie de alusiones intertextuales al “héroe de salón” establecen rápidamente a Flores como héroe de la novela y esto coincide con el horizonte de expectativas del lector, que será posteriormente modificado.

Para reforzar el valor positivo del personaje de Enrique como héroe de salón, el narrador le atribuye rasgos físicos “solares:” “Flores era seductor; su fisonomía era tan varonil como bella; tenía grandes ojos azules, grandes bigotes rubios, era hercúleo, bien formado y tenía fama de valiente” (6). Sugerimos que los rasgos físicos de Flores le permiten gozar inmediatamente de un estatus positivo ante el lector que, tal vez por haberlo encontrado en novelas extranjeras, reconocería las características del héroe “solar,” típico de las novelas extranjeras que circulaban en México (aquí, la belleza física, los ojos claros, el pelo rubio [Campbell]), es decir, el héroe de rasgos más “luminosos.”

Además de sus rasgos físicos y su habilidad social, Flores demuestra claramente

rasgos del hombre de salón en términos de su competencia técnica, o un *saber-hacer* y, como lo veremos más adelante, en términos de su habilidad artística. El personaje adquiere un fuerte valor intertextual cuando se especifica el modelo en el que se basa y el conjunto de características del sociograma heroico que encarna:

Tocaba el piano con habilidad y buen gusto, era elegante por instinto, todo lo que él se ponía le caía maravillosamente, de modo que era el dandy por excelencia del ejército.

Gastador, garboso, alegre, burlón, altivo, y aún algo vanidoso, tenía justamente todas las cualidades y todos los defectos que aman las mujeres y que son eficaces para cautivarlas. (...) Enrique era el tipo completo del *león* parisiense en su más elegante expresión, y se desprendía de él, si me es permitida esta figura, ese delicado perfume de distinción que caracteriza a las gentes de buen tono (6-7).

La habilidad de Flores con el piano es también típica del “héroe de salón.” Curiosamente, diciendo que “tenía fama de valiente,” no se abunda en su capacidad militar, la cual debería ser más importante que saber tocar piano, en un momento en el que se necesitan soldados capaces de defender a la patria. Se evalúa el *saber-gozar* de Flores cuando se habla del “delicado perfume de distinción” que se desprende de sus gestos y en particular de su manera de tocar el piano con “buen gusto” (7). Por otra parte, la etiqueta de “león parisiense” (6, 77) y el hecho de que Flores sea jugador que “gan[a] bastante” (7) evocan inmediatamente ciertos héroes de salón como Raphaël de Valentin de *La Peau de Chagrin* de Balzac. Explicitaremos esta relación intertextual, considerando a Valentin como modelo representativo del “héroe de salón” en nuestro estudio de la trama de la novela. Finalmente, el hecho de que Flores sea “gastador” lo asemeja a la aristocracia ociosa europea en la que está modelado, aristocracia cuyos “ocios ruinosos,” denunciaba la pequeña burguesía naciente, tal como lo comenta Bourdieu en el caso de Francia (79-80).

Así, la representación parcial del sociograma heroico que encontramos en el personaje de Enrique Flores tiene una fuerte carga intertextual pues evoca el “héroe de

---

<sup>101</sup> Hamon se refiere al “hombre de salón.”

salón,” un típico héroe de la novela francesa romántica, el cual textualiza la evolución de distintas clases sociales en un periodo de alboroto social y de re-jerarquización. Es de origen aristocrático (Pasco 7), físicamente atractivo (Pasco 7), muy hábil socialmente, seductor, y, como veremos más adelante, cree en “la fortuna.” Después de esta primera presentación del personaje de Flores, sólo podemos preguntar si este héroe potencial es adecuado para una novela que se plantea desde el principio cierta labor didáctica.

Aunque Flores logre durante cierto tiempo encantar (engañar) a la mayoría de los protagonistas de la intriga sentimental, como sucede con Clemencia quien cree, que la capacidad de Flores de tocar piano prueba que éste “no es un soldado de profesión, sino que ha tomado la espada para defender a su patria” (30), no tienen la misma impresión los militares, protagonistas de la intriga histórica. El desenlace de la acción novelesca traslada los criterios anteriores de heroicidad (sociabilidad seductora, manejo de los cánones estéticos), identificados más bien con la imagen que proyecta Flores, al terreno de lo ético y de lo moral, presentando así a este supuesto héroe como un traidor a la patria y un individualista, negándole así toda posibilidad de aparecer como un héroe positivo. En la asociación de Enrique Flores con “el Mal,” los criterios tradicionales recién mencionados adquieren un valor negativo y ceden su lugar a un nuevo criterio ético y moral. Un ejemplo de este fenómeno es la actitud de Flores frente a su muerte inminente, antes de que lo salve Valle. En la cárcel, Enrique aparece como un decadente, como un cobarde sin convicciones y carece de valentía y de habilidad en el combate militar:

(...) Enrique tenía la fiebre que acomete a los reos de muerte cuando no tienen la fortuna de contar con un corazón templado y con una alma estoica.

Aquel joven y brillante calavera había sido soldado más bien por vanidad que por organización, y aunque no se contaba de él ningún rasgo de valor, si no había avergonzado al ejército en algunas batallas a que había asistido, era porque siempre había procurado, con maña, esquivar los peligros más serios, sin por eso dar lugar a que se creyese que los huía.

Pero Enrique Flores no era de esos hombres que sonríen al ver acercarse la muerte. Gastado por los placeres de una vida sibarítica, no tenía en compensación esa fuerza de acero que no

se destruye jamás en el espíritu de los valientes, y que no se subordina nunca a los nervios. Sin creencias de ninguna especie, carecía también de la energía que da la justicia de una causa, que da el amor a la gloria. El no había tenido más que la ambición, y la ambición sólo sirve para sostener la audacia en los caminos de la fortuna; pero cuando está sola no sirve de nada en los negros momentos de la adversidad, y mucho menos en presencia de la muerte. Enrique estaba desfallecido, su corazón estaba próximo a estallar, como el de un niño o el de una mujer. No había allí el aliento de un hombre. (...) Además, un hombre que ha hecho en el mundo numerosas víctimas y que no ha vivido sino para gozar, no llevando en su memoria ese tesoro de consuelo de las buenas acciones que vale tanto como la gloria, no ve acercarse el fin de sus días sin estremecerse y sin abatirse (79-80).<sup>102</sup>

Se impone así como criterio predominante el *saber-vivir*, el cual, en estas circunstancias, corresponde al sacrificio de los intereses individuales en pro de la defensa del bienestar colectivo, identificado aquí con el bienestar de la patria. El ideograma expresado por el desenlace de la novela, y que rige la narración, podría ser formulado como: “es necesario sacrificar sus intereses individuales en pro del bienestar colectivo.” Las características encarnadas en Flores, considerado como “representación parcial” del sociograma heroico, simbolizan los restos parasíticos de una clase social (la aristocracia) y de una posición política y cultural anticuadas para la formación de la nueva nación.<sup>103</sup> Concentrémonos ahora en el personaje opuesto a Flores: el comandante Fernando Valle.

#### B) El comandante Fernando Valle

Dentro del sociograma heroico que presenta *Clemencia*, el personaje de Fernando Valle entra en conflicto con el de Flores. El narrador establece de partida a Fernando Valle como “lo contrario de Flores” (7). a pesar de que los dos pertenecen al mismo cuerpo militar. Sus descripciones lo oponen de manera insistente al héroe de rasgos más “solares,”

---

<sup>102</sup> En este último comentario se asemeja el personaje de Enrique Flores al personaje del Zarco mediante la común falta de código ético.

<sup>103</sup> Vemos aquí una relación intertextual entre Flores y el personaje del Chevalier de Valois de *La Vieille fille* de Balzac, que es, según cita Alan Pasco, “un viejo solterón, un Adonis jubilado,” “nacido bajo el *ancien régime*, destinado a morir con la monarquía de la Restauración en 1830,” “y cuya habilidad de sobrevivir en base al juego social se debe admirar” (137). El narrador de *La vieille fille* exclama que “En ningún otro lugar adquiere el parasitismo formas tan refinadas” (citado en

cuestión que termina por otorgarle un estatus negativo ante los ojos del lector, y de sus compañeros:

Valle era un muchacho de veinticinco años como Flores, pero de cuerpo raquítico y endeble; moreno, pero tampoco de ese moreno agradable de los españoles, ni de ese moreno oscuro de los mestizos, sino de ese color pálido y enfermizo que revela o una enfermedad crónica o costumbres desordenadas.

Tenía los ojos pardos y regulares, nariz un poco aguileña, bigote pequeño y negro, cabellos lacios, oscuros y cortos, manos flacas y trémulas. Su boca regular tenía un pliegue que daba a su semblante un aire de altivez desdenosa que ofendía, que hacía mal.

Taciturno, siempre sumido en profundas cavilaciones, distraído, metódico, sumiso con sus superiores, aunque traicionaba su aparente humildad el pliegue altanero de sus labios, severo y riguroso con sus inferiores, económico, laborioso, reservado, frío, este joven tenía aspecto repugnante y, en efecto, era antipático para todo el mundo (7).

El único contrapeso de esta valoración negativa es la mención de la habilidad militar de Valle, una habilidad que es muy importante en estas circunstancias:

Sus jefes le soportaban, y se veían obligados a tenerle consideración porque más de una vez en la campaña de Puebla, primera que había hecho en su vida, había dado pruebas de un valor temerario, de un arrojo que parecía inspirado por un ardiente deseo de elevarse pronto o de acabar, sucumbiendo, con algún dolor secreto que torturaba su corazón. Hubiérase dicho que, desafiando a la muerte, había querido humillar a sus jefes que combatían con la prudencia del valor reposado y experto (7-8).

Sin embargo, hasta esta capacidad de luchar adquiere un significado negativo porque se la asocia con una transgresión de las pautas establecidas por los superiores de Valle. Las cualidades de Valle se convierten en desventajas en cuanto se trata de la interacción social: “ (...) se le citaba como al oficial más inteligente y más capaz, por lo cual y por su carácter frío y reservado, sus compañeros le profesaban un odio reconcentrado y mortal,” diciendo que “evidentemente, este muchacho escondía un proyecto siniestro, estaba inspirado por una ambición colosal, andaba su camino, y quién sabe... él quería subir, y aparentaba servir a la república como un medio de llegar a su objeto. No era, pues, un patriota, sino un ambicioso, un malvado encubierto” (8). Con esta observación, la valoración de Valle se traslada rápidamente de lo ético y de lo moral. Su única motivación corresponde al deseo de

ascender de rango en el ejército. Por lo demás, Valle puede ser identificado, por varios de sus rasgos, con la pequeña burguesía naciente en Europa que se opone abiertamente a la aristocracia ociosa (Bourdieu 79-84): es austero, gasta su dinero con parsimonia, le gusta la soledad, y no es propenso a “a los vicios a que es inclinada la juventud militar” (8). Este comportamiento anormal hace de Valle un personaje misterioso que lleva a sus compañeros a preguntarse si “¿será un héroe futuro?,” a lo cual contestan que “Tiene más aspecto de traidor que de héroe; él medita algo, no hay duda” (9). Esta última observación invoca por primera vez en la novela una norma ética y establece insistentemente la traición a la patria como negativa. Al narrar las sospechas en torno a Valle, el narrador concluye el proceso de retratarlo como repugnante, en comparación con el personaje de Enrique Flores. Como si no fuese suficiente, el doctor L. comenta que “ni una triste cualidad tenía mi comandante. Era un pobre diablo, bien seco, bien fastidioso, bien repulsivo” (9), insistiendo en su total falta de adecuación a la norma del “héroe de salón” y del *saber-hacer* social. Aquí, para hacer más evidente la lección moral de la novela ante el lector, la evaluación del doctor L. concuerda con la del grupo de personajes novelescos. Se modifica en distintos momentos ante el lector y ante los personajes de la diégesis.

Pero las características de Valle tienen también un valor intragenérico que lo asemejan a otro tipo de héroe, de aparición anterior al “hombre de salón,” tal es el héroe romántico. Típicamente, este héroe es “taciturno, inestable, y pasivo, capaz de poco más que paroxismos momentáneos de deseo o de rebeldía” (Pasco 6). El “color pálido e impuro” (8) de Valle y su apariencia enfermiza son características del héroe romántico (Pasco 7). La melancolía, una constante de su personaje que descubrimos con el transcurso de la novela, es “el rasgo predominante del héroe romántico” (Pasco 13).

Aunque la intriga sentimental no favorezca a Valle antes del desenlace, se convierte en héroe de la intriga histórica cuando denuncia a Flores por traición a la patria. A pesar de que Fernando libere finalmente al verdadero traidor, no se anula la intención patriótica que ha inspirado todas sus acciones hasta esta última. El mismo doctor L. aprueba el patriotismo de Fernando. En este diálogo con Fernando, el doctor L., mezcla su evaluación positiva de éste con una fuerte dosis de *pathos*, conmoviendo así a los lectores, modificando totalmente la norma que les hacía valorar al “héroe de salón” europeo para orientarlos hacia un ideal más patriota (en este caso, más mexicano):

(...) no hubiera querido yo morir así. Yo soñaba con la gloria; yo anhelaba derramar todavía más mi pobre sangre en los altares de la patria; yo me hacía la ilusión de sucumbir con la muerte de los valientes, a la sombra de mi bandera republicana.

Al decir esto, dos gruesas lágrimas rodaban por las mejillas de Fernando, y sus labios se agitaron un momento en un temblor convulsivo, pero él se apresuró a enjugarse los ojos y añadió sonriendo:

--Pero ¿qué hemos de hacer? 'Puesto que ya es tarde para volver al pasado, pidamos a Dios para nosotros la paciencia y el reposo.' Mañana dormiré para siempre. Adiós, amigo mío.

Yo sofocaba mis gemidos. Le estreché en mis brazos y le dije tartamudeando:

--Usted merecía vivir y ser grande (88).

En el momento de su ejecución, Valle está descrito, focalizado a través de Clemencia, como “hermoso, heroicamente hermoso. No había querido vendarse, se había quitado su kepí que había puesto a un lado en el suelo y, pálido pero con la mirada serena y con una ligera y triste sonrisa, elevando los ojos al cielo, esperaba la muerte” (90). A la inversa de Flores, Valle parece haber aceptado su muerte con dignidad. Por ahora la interpretamos como el único modo de ganar el amor de Clemencia. Hasta los fusileros están conmovidos por el sufrimiento y la actitud de Valle: “Los fusileros se retiraron llorando: ¡era tan valiente aquel joven oficial!” (90).

Estos derrames afectivos de parte del narrador, de Clemencia, y de los fusileros demuestran la transformación de Valle en una nueva norma: como recuerda Hamon, “una

*patética*, una *sentimentalidad*, a la vez consecuencia y seña de lo normativo (...), tiende a acompañar toda inscripción de un sistema de valores en un texto” (121).<sup>104</sup> El desenlace de la intriga atribuye así a Valle el estatus de héroe; tal vez, al mismo tiempo, por su intención patriótica (históricamente determinada) y por su carácter humano, delatado éste por su sensibilidad.

### C) Comparaciones entre Valle y Flores

En las descripciones que hemos podido estudiar hasta ahora, Valle es comparado implícitamente con Flores, enfatizándose las carencias en él de todas las cualidades que posee éste último. Una de nuestras hipótesis de lectura es que, después de esta presentación inicial, si bien el narrador hace evidente para el público lector el cambio de norma que se logra con el traslado de las habilidades de Flores al terreno de lo ético, provocando así la desilusión de este público, para los demás personajes, posterga esta desilusión hasta un punto en que es demasiado tarde para salvar al verdadero héroe. La lección moral de la novela reside en este proceso de revelación que muestra la manera en que los personajes se han equivocado en su valoración de Flores y de Valle, lo han hecho según un criterio erróneo. Estudiamos ahora las comparaciones explícitas que hacen los demás personajes entre Flores y Valle como reveladoras de este equívoco.

Como ya decíamos, las dos habilidades que los demás protagonistas valoran en Flores son su *saber-decir* y su *saber-gozar* (su manejo de los cánones estéticos se puede observar en un episodio en el cual, además de tocar piano él mismo, Flores evalúa a Isabel y Clemencia cuando ellas tocan). Se establece con la valoración positiva del personaje de Flores una norma según la cual es deseable un alto grado de sociabilidad y de competencia

---

<sup>104</sup> “Un *pathétique*, une *sentimentalité*, à la fois conséquence et signal indirect du normatif (...), tend bien à accompagner toute inscription d’un système de valeurs dans un texte.”

retórica. En el primer encuentro de Flores con Isabel, se demuestra la importancia de saber comportarse en sociedad: Flores se acerca a Isabel y

entabl[a] con ella una de esas conversaciones frívolas de primera visita, sobre la población, el clima, la catedral, las señoras, la casa y las flores, todo lo que presta elemento para formar diálogo. Isabel se sentía turbada y feliz, Enrique la encantaba; aquél carácter ligero, agradable, risueño, aquellas palabras llenas de chispa y de agudeza le parecían sonar por primera vez en sus oídos y tenían todos los encantos de la novedad (19).

Isabel disfruta de la habilidad retórica de Flores, así como de su carácter. Los adjetivos que se usan para describirlo, focalizando a través de Isabel, se refieren al placer inmediato que puede provocar lo novedoso (que equivale aquí a lo capitalino, reforzando así el sociograma de la ciudad mexicana). En efecto, Isabel y Clemencia se quedan encantadas por las “relevantes prendas” de Flores. La tía de Valle lo califica de “joven muy distinguido” y agrega que “no hay duda de que pertenece a una buena familia” (21). Discutiendo con Isabel, Clemencia sigue el elogio:

(...) éste es un modelo de elegancia y de caballerosidad. ¿Viste que ojos tiene, Isabel?

—Y ¡qué bien habla!

—Y ¡con qué garbo lleva su uniforme!

—Mi pobre primo Fernando, la primera vez que nos hizo una visita nos habló de la atmósfera de Jalisco, de los árboles y del lago de Chapala. Ya tú comprenderás, Clemencia, que esto sería muy bueno, pero que no era oportuno ni tenía chiste. Mi primo será un observador, pero no es nada divertido ni galante; creo que nunca ha estado en sociedad, pues tartamudea y se avergüenza, y se queda callado como un campesino. Flores es diferente, ya lo has visto. (21)

Esta comparación, que hace Isabel, entre Flores y Valle demuestra el predominio de la norma que privilegia la belleza física, el *saber-decir* (las palabras de Valle, aunque tengan más valor didáctico que las de Flores, carecen de encanto y no logran suscitar el interés de su auditorio) y cierto tipo de sociabilidad por encima de la esencia. Marca el predominio del parecer sobre el ser, de lo novedoso sobre el conocimiento del territorio nacional. Isabel comenta para sí misma “¡Cuánta elegancia [hay] en su traje y en sus actitudes! ¡Qué delicadeza en sus maneras! ¡Qué valor se descubre en su carácter! ¡Qué talento en sus

palabras!” (26).

En otro episodio, se comenta, el *saber-decir* de Enrique Flores con Mariana, la tía de Valle: Enrique “entabló con la señora una conversación interesante, como lo sabía hacer el galante oficial, muy acostumbrado al trato de las mujeres de toda edad, cuyo gusto y propensiones adivinaba para poder lisonjearlas con más seguridad” (29). Le habla de la sociedad mexicana (capitalina) “con tal tino, con tal donaire, con un tacto tan exquisito, que Mariana acabó por creer que aquel joven era adorable” (29), que “no hay talento como el suyo para conversar” (30). Hablando luego con Isabel, Clemencia, y Mariana,

Enrique desplegó toda la riqueza de sus facultades; como conversador y como hombre de mundo y de educación distinguida, hizo conocer, sin ostentación, lo numeroso y lo distinguido de sus relaciones sociales, era el amigo de las mujeres más bellas de México, de los hombres más elegantes y aristocráticos, y si a esto se agrega que había viajado mucho y que estaba dotado de este talento especial de los que han frecuentado mucho los círculos distinguidos, y que, sin ser profundo en nada, deslumbra a primera vista, se comprenderá muy bien que Enrique cautivó a su bello auditorio. Isabel le escuchaba con arrobamiento. Clemencia fijaba en él sus lánguidos ojos negros, bañándole con sus miradas ardientes y voluptuosas.

Fernando estaba olvidado; triste destino de los taciturnos y de los huraños (30).

Es evidente aquí la norma que comparten las protagonistas femeninas: en este momento de la novela, el sociograma heroico demuestra los rasgos típicos del *dandy* parisino. Para este grupo, la patria, amenazada justamente por Francia, queda momentáneamente olvidada mientras admira, deslumbrado, la habilidad retórica de Flores y valora sus semejanzas con el hombre de mundo que florece en la capital.

La comparación entre los dos héroes potenciales se centra también en la apariencia física. El modelo del héroe “solar,” encarnado aquí en Flores, prevalece entre Clemencia e Isabel quienes que “aman lo bello y lo buscan antes en la materia que en el alma” y creen que “la forma (...) era la revelación clara del alma, el sello que Dios ha puesto para que sea distinguida la belleza moral” (19). Focalizando a través de Isabel, se describe a Flores como “el gallardo mexicano” (26), “el bello oficial” (28), “el gallardo militar” (29-30). Fernando

Valle por su parte, dice Clemencia,

no es agraciado, no es simpático y, además su encogimiento, que no parece ser propio de un mexicano, le perjudica mucho. Es muy serio; tal vez su carácter se haya agriado con alguna enfermedad, porque en efecto está muy pálido, muy delgado, y ahora nos lo pareció más, porque le comparábamos con su amigo que está brillante de salud y de frescura (20-21).

En su equivocación, que ignora los ideales de Valle, en un momento de peligro para la patria, Clemencia hace equivaler lo capitalino, sinónimo aquí de lo gallardo, a lo mexicano.

Al entrar a la casa, la recepción que Clemencia e Isabel les dan a los jóvenes es reveladora de sus preferencias y de la norma con la que operan:

Enrique fue acogido con las marcadas pruebas de simpatía que su gallarda presencia y la finura de sus modales le procuraban siempre; pero Fernando fue recibido como es recibido el ayudante después de su general, como es recibido el pobre después del rico, o como era recibido antiguamente el paje después del príncipe, con urbanidad, pero friamente. Al verle, las hermosas que aun sonreían siguiendo con la mirada al apuesto comandante, se ponían serias y apenas se dignaban otorgarle una inclinación de cabeza protectora. Isabel misma le saludó con cierta frialdad, acabando de dirigir a Enrique algunas palabras de tierna confianza. (...) La conversación se animó luego. Enrique llegó a ser el centro de ella, y las bellas estaban pendientes de sus labios, como le sucedía siempre. (39)

Luego, en cuanto se trata de demostrar su aptitud en el piano, "Enrique alcanz[a] un triunfo completo. Era artista en toda la extensión de la palabra, y el piano obedecía a sus dedos como un ser inteligente" (39).

Frente a esta manifestación de una norma de heroicidad con la que él no cumple, Valle se juzga o evalúa a sí mismo, comparándose con Flores, cuando duda de su capacidad para retener el amor de Clemencia. Termina así demostrando cierta adscripción a la norma que representa su rival y es incapaz de explicitar otra norma que lo contenga:

(...) él, Valle, no contaba para hacerse amar de la Sultana, como la llamaba Enrique, con ninguna ventaja, ni con las físicas de que tan pródigamente estaba adornado su amigo, ni con las que dan una intimidad de mucho tiempo, el atractivo de la fortuna o el prestigio de la victoria.

Todo lo tenía en su contra. Si se sentía con alguna superioridad; si poseía las grandes dotes del corazón, estas dotes no se habían manifestado todavía, y permanecían desconocidas a los ojos de la mujer amada, que bien podía dudar de ellas. La situación de los oficiales de la República no era tal que pudiesen envanecerse de ella. Desde el heroico sitio de Puebla, en el que como he dicho había tomado parte Fernando haciendo prodigios de valor, nuestras tropas no hacían más que retroceder, y los enemigos avanzaban por dondequiera. Verdad es que la

adversidad es un atractivo para las almas generosas; pero ni ello era tan grande todavía para que un soldado republicano pudiese aspirar al título de mártir, que tanto interés da al partidario desgraciado, ni era de suponerse que, puesta frente a frente la situación de Fernando con la victoriosa de cualquier oficial francés, aquella pareciera más fascinadora para el alma de una mujer que parecía idólatra de la gloria, como la de Clemencia (46).

En este momento, por una parte, se reiteran ciertas características ya mencionadas, como la belleza física y la sociabilidad. Por otra parte, Clemencia, en los requisitos que le atribuye Valle, impone la norma según la cual se define la heroicidad, para la cual no es suficiente ser patriota, uno tiene que ser “glorioso,” rasgo que sólo adquirirá Fernando en los ojos de Clemencia después de su muerte.

Curiosamente, la misma Clemencia, mintiendo a Valle sobre el amor que le tiene, adivina ya la naturaleza de Flores y demuestra en la mentira, verdad: le dice a Valle que “desde la primera vez que le vi en la casa de Isabel, establecí perfectamente la diferencia que hay entre usted, hombre de corazón y de talento, y Flores, que me parece un galán de oficio, sin alma, y cuyo espíritu, ligero y alegre, va revelando una vida gastada en los placeres” (44). Sin embargo, Clemencia se revierte a la antigua norma cuando piensa que Valle ha provocado el encarcelamiento de Flores, movido por los celos:

Valle no daba un paso en unión de Flores, que no recibiese un desprecio; no trataba a una mujer que no tuviese luego mil preferencias por el otro, no lograba superar a su antagonista, ni siquiera en el amor de sus soldados, ni siquiera en la estimación de sus compañeros. Era la antipatía personificada junto a la simpatía de que tan digno representante era Enrique, el caballeroso, el *león*, el artista y el hijo mimado de la fortuna (77).

Así, la novela establece un sistema de personajes que opone dos representaciones parciales constitutivas del sociograma heroico. Se opone en este sociograma la aptitud de manejo social al fracaso comunicativo, la plenitud física a la posible enfermedad, lo claro a lo oscuro. Estas oposiciones surgen de la presencia de dos tipos heroicos muy claramente definidos: compartiendo su profesión militar que les ancla históricamente, son además respectivamente portadores de los rasgos del héroe de salón y del héroe romántico

ensimismado en su sufrimiento.

#### D) Nicolás, el herrero de Atlihuayan

La presentación de Nicolás difiere de la de los héroes potenciales de *Clemencia*: se caracteriza a este personaje, antes que por sus habilidades, o por su apariencia física, por sus rasgos morales. Se presenta a Nicolás inicialmente por caracterizaciones indirectas: empieza la novela en la casa de doña Antonia, en donde ésta trata de convencer a su hija de que Nicolás, que la viene a cortejar cada día, podría ser un buen partido. Lo define como “el herrero de la hacienda de Atlihuayan” (9) y doña Antonia, desde su perspectiva de madre que quiere lo mejor para su hija, insiste en que “aunque es un pobre artesano, ese herrero es todo un hombre” (9). A la inversa del narrador de *Clemencia* que, en la primera presentación de sus personajes, no insiste en sus cualidades que tienen un valor circunstancial, doña Antonia explicita en su argumentación el valor particular de Nicolás en la situación en la que se encuentra Yautepec. Cuando Manuela le pregunta qué lograría casándose con Nicolás, su madre le responde que “lograríamos que tomaras estado y que te pusieras bajo el amparo de un hombre de bien” (9), además de la valentía de Nicolás frente a los bandidos, de los numerosos amigos que tiene, éste podría defender a Manuela, teniéndola “bajo su potestad” (9). Así, la hombría de Nicolás se identifica, para doña Manuela, con su potencial de ser un buen marido, protegiendo, defendiendo y dando seguridad a Manuela. Las razones de su madre no convencen a Manuela, quien no puede ir más allá de la apariencia de Nicolás y sostiene que prefiere “cualquier cosa a juntarme con ese hombre”, con “ese indio horrible” (9), repitiendo así el discurso preexistente sobre lo negativo de la condición indígena. Frente a la resistencia de su hija, doña Antonia llega a definir a Nicolás por oposición a los *plateados*, en una comparación *in absentia* que tiene por objetivo

retratar a Nicolás bajo una luz positiva, valorando su *saber-hacer* (su capacidad de leer y de aprender el oficio de herrero) y su *saber-vivir* (su honradez). El herrero de Atlihuayan es

(...) un muchacho que es un grano de oro de honradez, y que podría hacerte dichosa y respetada, ya te morderás las manos de desesperación cuando te encuentres en los brazos de esos bandidos, que son demonios vomitados del infierno. Yo no veré semejante cosa, no, Dios mío; yo me moriré antes de pesadumbre y de vergüenza.

¡Indio horrible!, ¡un pobre artesano! Pero ese indio horrible, ese pobre herrero es un muchacho de buenos principios, que ha comenzado por ser un pobrecito huérfano de Tepoztlán, que aprendió a leer y a escribir desde chico, que después se metió a la fragua, y que a la edad en que todos regularmente no pasan más que un jornal, él ya es maestro principal de la herrería, y es muy estimado hasta de los ricos, y tiene muy buena fama y ha conseguido lo poco que tiene, gracias al sudor de su frente y a su honradez. Eso en cualquier tiempo, pero más ahora y principalmente por este rumbo, es una gloria que pocos tienen. Tal vez no hay muchacho que se pueda comparar con él (10).

Esta descripción establece claramente un criterio de valoración: a la inversa de lo que sucede en *Clemencia*, se atribuye de partida un estatus positivo al *saber-vivir* de Nicolás, sinónimo aquí de la rectitud moral, relegando al segundo plano las características físicas e invirtiendo la jerarquía habitual de criterios de valoración. Donde no existe ley que proteja a la comunidad, reina la ley del más fuerte o del que tiene medios; en este caso, se evalúa, más que un *saber-vivir*, el “*saber-sobrevivir*” de Nicolás. Por otra parte, el uso de un cliché de origen bíblico para hablar de la ley que rige el comportamiento de Nicolás, que gana su pan “con el sudor de su frente,” (Génesis. 3: 19), lo sitúa por encima del comportamiento que parece triunfar en su espacio social inmediato, definida ésta en el comportamiento de los bandidos. Marca su honestidad y su esfuerzo constante y, de manera paradójica, insiste en el valor de estos rasgos en el *hic et nunc* al mismo tiempo que les atribuye un carácter transhistórico (“Eso en cualquier tiempo, pero más ahora y principalmente por este rumbo, es una gloria que pocos tienen”). Ancla también a Nicolás en una moralidad más antigua según la cual la gloria se identifica con obedecer las leyes de Dios, es decir, las leyes morales universales.

La importancia y valoración positiva del trabajo sugiere también el carácter virtuoso

del personaje de Nicolás. Se caracteriza a Nicolás numerosas veces como “honrado” (12, 13, 30, 41 –tres veces–, 47, 54, 68). Estos rasgos lo ponen en una relación intertextual con el personaje de melodrama, cuya virtud se enfatiza y se nombra repetidas veces (Brooks 17). Se asemeja también la actitud de Nicolás a la de la burguesía mexicana naciente que, al igual que sus antecesoras, las pequeñas burguesías francesa e inglesa, buscaba mediante la reivindicación del trabajo y de las virtudes del ahorro, diferenciarse, por una parte de la aristocracia ociosa y, por otra, de la pobreza de las clases populares (Bourdieu: 79-84).<sup>105</sup>

Como si no estuviesen establecidas con suficiente fuerza, se reiteran estas características de Nicolás, y se comentan también sus rasgos físicos que tanto repugnan a Manuela. Pilar dice que “Nicolás es un hombre muy bueno, muy trabajador, que quiere muchísimo a Manuela, que sería un marido como pocos, que la daría gusto en todo. (...) Además, yo no lo encuentro horrible...” (10). Como si fuesen una desventaja, doña Antonia rescata positivamente sus rasgos mexicanos, los cuales hemos observado también en Valle, definidos en este caso por Clemencia como no “propio[s] de un mexicano.” Estableciendo una diferencia racial que no podemos sino interrogar entre “el blanco” y “el español,” dice doña Antonia que Nicolás “No es blanco, ni español, ni anda relumbrante de oro y de plata como los administradores de la hacienda o como los *plateados*, ni luce en los bailes y las fiestas. Es quieto y encogido, pero eso me parece a mí que no es un defecto” (10).

Luego de esta presentación de Nicolás, mediada por la opinión de los personajes, el narrador desarrolla las características físicas de Nicolás en un capítulo de título epónimo:

Quien hubiera oído hablar así a Manuela en tono tan despreciativo, como lo había hecho, del herrero de Atlihuayan, se habría podido figurar que era un monstruo, un espantajo repugnante que no debiese inspirar más que susto o repulsión.

Pues bien: se habría engañado. El hombre (...) era un joven trigueño, con el tipo

---

<sup>105</sup> No encontramos en *Clemencia* una representación tan clara de esta clase emergente. La familia de Clemencia atestigua más bien, en las preferencias que demuestra su hogar, del equívoco de las clases pudientes en el México de la Intervención Francesa.

indígena bien marcado, pero de cuerpo alto y esbelto, de formas hercúleas. bien proporcionado y cuya fisionomía inteligente y benévola predisponía desde luego en su favor. Los ojos negros y dulces, su nariz aguileña, su boca grande, provista de una dentadura blanca y brillante, sus labios gruesos, que sombreaba apenas una barba naciente y escasa, daban a su aspecto algo de melancólico, pero de fuerte y varonil al mismo tiempo. Se conocía que era indio, pero no un indio abyecto y servil, sino un hombre culto, ennoblecido por el trabajo y que tenía la conciencia de su fuerza y de su valer (...).

[Por su vestimenta,] se conocía (...) que de propósito intentaba diferenciarse, en el modo de arreglar su traje, de los bandidos que hacían ostentación exagerada de adornos de plata en sus vestidos, y especialmente en sus sombreros (11)

Además de desautorizar a Manuela por su ceguera (como Clemencia, en las novelas de Altamirano, las mujeres son incapaces de ver la belleza moral), los adjetivos positivos, como “inteligente y benévola,” que se asocian aquí con la apariencia de Nicolás atribuyen un nuevo valor a la fisionomía indígena. Así, desde el principio, se impone una norma más potencialmente mexicana. Porque contradice el modelo despectivo establecido por el colonizador del “indio abyecto y servil,” visto por los mismos Reformistas como un obstáculo al progreso (Covo 303, 335), Nicolás es la encarnación textual del ideal del hombre nuevo liberal mexicano: mediante la educación, ha logrado integrarse a la sociedad (Covo 290, 291) como un ser productivo. Nicolás es el cumplimiento del sueño del cambio social: tal como aparece citado en el *Monitor Republicano*. Florencio M. Castillo, un Reformista dice que

De lo que se trata (...) es de civilizar a esa gran mayoría de nuestra población que permanece hundida en la ignorancia, sirviendo así de rémora a la marcha de la república; de hacer de esos millones de indígenas, que no hablan nuestro idioma y que degeneran cada día, otros tantos ciudadanos que comprendan sus deberes y sus derechos, que tengan interés por su patria, que tomen parte en los negocios públicos, que marchen sin vacilar por la vía de los adelantos sociales, y que en vez de ir disminuyendo en número, contribuyan al aumento de la población cuya pobreza ha sido hasta ahora acaso la causa principal de algunos de nuestros males públicos. Se trata, en una palabra, de que esos indígenas (...) sean *verdaderos mexicanos* y se dediquen con toda aptitud que les es característica a procurar el desarrollo de los elementos de riqueza de que está dotado este país (citado en Covo 303; el énfasis es nuestro)

El *saber-decir* de Nicolás, habla “con varonil orgullo” (13), se contrapone también al tipo del indio sumiso.

Como veremos en nuestro estudio de la trama de la novela, los deseos de Nicolás contribuyen también al bien nacional: por una parte, quiere casarse y formar una familia, por otra, quiere devolver la seguridad y la tranquilidad a la comarca en donde vive. El transcurso de la trama lo establecerá sobre todo como héroe de una de las intrigas sentimentales. Creemos que la novela presenta un héroe escindido: Nicolás es el héroe de la intriga sentimental y Martín Sánchez Chagollan es el héroe de la intriga histórica.

#### E) Martín Sánchez Chagollan

El personaje de Martín Sánchez aparece tarde en la novela, como una especie de *deus ex machina*, en el sentido de que no forma parte de la intriga sentimental que se ha ido desarrollando hasta ese momento y que ha alcanzado algunos desenlaces. Martín Sánchez es el único personaje capaz de enfrentarse con los bandidos, demarcándose así de las autoridades de la época que, o por corrupción o por miedo a los bandidos, no se atrevían a imponer la ley del Estado. Se presenta a Martín Sánchez Chagollan en un capítulo epónimo. Con preguntas sucesivas, técnica de creación de suspenso típica de la escritura folletinesca (Queffélec), el narrador crea una serie de expectativas para luego negarlas:

(...) ¿quién era ese hombre temerario que se había atrevido a colgar a veinte plateados en los lugares mismos de su dominio, y que así había causado aquel movimiento en el cuartel general de los bandidos? (...) ¿Era acaso un jefe del gobierno, apoyado en la ley y contando con todos los elementos de la fuerza pública, con el dinero del Erario y con el concurso de las autoridades y de los pueblos?

Nada de eso. Martín Sánchez, personaje rigurosamente (sic.) histórico, lo mismo que Salomé Plascencia, que el Zarco y que los bandidos a quienes hemos presentado en esta narración, era un particular, un campesino, sin antecedentes militares de ninguna especie; lejos de eso, había sido un hombre absolutamente pacífico, que había rehusado siempre mezclarse en las contiendas civiles que agitaban al país hacía mucho años, y así retraído, casi tímido, vivía entregado exclusivamente a los trabajos rurales en un pequeño rancho que tenía a poca distancia de Ayacapixtla, cerca de Cuautla de Morelos. Y, con todo esto, era un hombre de bien a toda prueba, uno de esos fanáticos de la honradez, que prefieren morir a cometer una acción que pudiera manchar su nombre o hacerlos menos estimables para su familia o para sus amigos. (77-8)

Este método de presentación destaca las características de Martín Sánchez. Su falta de afiliación con cualquier autoridad oficial y su honradez, rasgo que ya hemos podido observar en Nicolás. En el carácter independiente de las acciones de Martín Sánchez contra los bandidos, encontramos una crítica o denuncia abierta de las autoridades corruptas representadas en la novela, que son tan típicas de esta época de la historia mexicana.

En cuanto a la descripción física de Martín Sánchez Chagollan, es evidente el establecimiento en ella de un ideal de estilo de vida:

(...) contaba con una de estas robustas y vigorosas naturalezas que sólo se ven en el campo o en la montaña, fortificadas por el aire puro, la sana alimentación, el trabajo y las costumbres puras. Así es que aunque cincuentón, parecía un hombre en toda la fuerza de la virilidad.

De estatura pequeña, de cabeza redonda, y que parecía encajada en los hombros por lo pequeño del cuello, sus anchas espaldas, sus brazos hercúleos, y sus piernas torcidas y nervudas, revelaban en él al trabajador infatigable y al jinete consumado. Sus ojos pequeños, verdosos y vivos, su nariz aguileña, su cara morena y bien colocada, su boca de labios delgados y fruncidos, su barba rasurada siempre juntamente con su frente estrecha y sus cabellos cortados a peine y casi rizados, le daban cierta apariencia felina. (78).

En esta descripción se confunden varios criterios de evaluación. Por una parte, se establece la importancia del carácter varonil y de claras manifestaciones de hombría en la apariencia de Martín Sánchez (“robusta y vigorosa naturaleza.” “un hombre en toda la fuerza de su virilidad,” “anchas espaldas,” “brazos hercúleos”), característica que, tal como lo señala Doris Sommer, se plasma con más ambigüedad en el personaje de Nicolás, “una combinación típica de heroísmo y de sentimentalismo” (227) en el que se mezclan rasgos masculinos y femeninos (por ejemplo, en “su fisionomía tan varonil como bella”, en su aspecto “melancólico (...) pero (...) fuerte y varonil”). Por otra parte, se reafirma el ser trabajador y la honradez, con la mención del “trabajo y las costumbres puras,” como rasgo heroico. Subyace también al personaje de Martín Sánchez una insistencia en lo virtuoso de éste, sinónimo aquí de la rectitud moral y de la adopción de los valores trabajadores, lo cual, además de referir al género melodramático, lo relaciona más bien con la hagiografía que con

los héroes novelescos clásicos, no exentos de fallas.

Como sucede en *Clemencia*, se construye en *El Zarco* un héroe relativamente mexicano y más históricamente anclado, lo cual se puede observar en su apariencia física y en sus cualidades: Nicolás, con su físico marcadamente indígena, y Martín Sánchez, más bien mestizo, presentan una fisionomía contraria a la del héroe “solar” y sus preocupaciones son diametralmente opuestas a las del héroe de salón (si los comparamos con Flores) o del bandido (El Zarco). La importancia que se concede a la capacidad de trabajo de nuestros héroes correspondía a una textualización de cierta proyección imaginaria, producto del paternalismo del proyecto liberal Reformista que señalaba claramente Francisco Zarco (Covo 121-125).

En efecto, si recurrimos al discurso social de la época, este paternalismo se puede observar claramente en la siguiente cita de un periodista que escribía para un diario reformista, tal como lo comenta Covo:

Un periodista reprocha a sus colegas el utilizar una lengua demasiado rebuscada para que el pueblo ignorante pueda comprenderla, el pueblo que precisamente necesita más sus consejos; en una metáfora de la cual nos podemos preguntar a qué clase de lector se dirige. compara el pueblo con un albañil hábil, pero desconocedor de las reglas de la arquitectura:

“Así es el pueblo. En él residen, menos la inteligencia, todos los elementos necesarios para la grande obra de su ventura. La imprenta, usada cual conviene por los buenos talentos que la manejan, debe emprender la dirección de esa misma obra; ésta es su misión. Ella será el artista; el pueblo el artesano; y andando el tiempo, el edificio social se elevará sólido y majestuoso sobre cimientos indestructibles.”

La intención es clara: en la obra emprendida por los liberales, la clase baja proporcionará los brazos, 'a fuerza física; la clase media, intelectuales, periodistas, abogados, profesores, llevarán la dirección (125).

Así, se define claramente la heroicidad en *El Zarco*. No obstante, el sociograma, como “núcleo conflictivo,” conlleva también su contrario: si bien se establece desde el principio que Nicolás es el héroe de la novela (recordemos aquí el comentario de doña Antonia de que “Tal vez no hay muchacho que se pueda *comparar* con él” [10; el énfasis es nuestro]), asociándolo con “el Bien,” no todos los personajes de la novela comparten este

punto de vista; como explicitaremos ahora, el Zarco tiene un estatus positivo en los ojos de Manuela en la medida en que ella lo percibe desde el imaginario romántico, en el que se idealiza al bandido.

#### F) El Zarco

Dentro de las polarizaciones que caracterizan el sistema de personajes en *El Zarco*, el bandido se define como encarnación del Mal, muestra una aversión al trabajo, y se caracteriza por una crueldad gratuita, de la cual deriva una plusvalía de goce. Se anuncian las características del personaje del Zarco cuando se describe el carácter del grupo al que pertenece, los *plateados*:

Los bandidos de la tierra caliente eran sobre todo crueles. Por horrenda e innecesaria que fuere una crueldad, la cometían por instinto, por brutalidad, por el solo deseo de aumentar el terror entre las gentes y divertirse con él.

El carácter de aquellos plateados (tal era el nombre que se daba a los bandidos en aquella época) fue una cosa extraordinaria y excepcional, una explosión de vicio, de crueldad y de infamia que no se había visto jamás en México (4).

El narrador, focalizando a través de Manuela, llega, según Alejandro Cortázar, hasta “negarle[s] su condición humana” (141), calificándoles de “demonios vomitados por el averno” (75), en el momento de su decepción, cuando ésta se da cuenta de que su madre tenía razón. El eco entre estas palabras y las de la madre de Manuela que trata a los bandidos de “demonios vomitados por el infierno” (10) machaca esta condición no-humana, característica aquí de los bandidos.

El Zarco, “el famoso bandido cuyo renombre había llenado de terror toda la comarca” (17), relumbrante de plata y con los rasgos físicos del héroe “solar,” es una figura que contrasta con la apariencia oscura e incluso sobria de Nicolás y Martín Sánchez:

Era un joven como de treinta años, alto, bien proporcionado, de espaldas hercúleas y cubierto literalmente de plata. (...) estaba vestido como los bandidos de esa época y como nuestros *charros*, los más *charros* de hoy. Llevaba chaqueta de paño oscuro con bordados de

plata, calzoneras con doble hilera de *chapetones* de plata, unidos por cadenillas y agujetas del mismo metal; cubriase con un sombrero de lana oscura, de alas grandes y tendidas, y que tenían tanto encima como debajo de ellas una ancha y espesa cinta de galón de plata bordada con estrellas de oro; rodeaba la copa redonda y achatada una doble toquilla de plata, sobre la cual caían a cada lado dos chapetas también de plata (16)

Él era joven, no tenía mala figura: su color blanco impuro, sus ojos de ese color azul claro que el vulgo llama *zarco*, sus cabellos de un rubio pálido y su cuerpo esbelto y vigoroso, le daban una apariencia ventajosa; pero su ceño adusto, su lenguaje agresivo y brutal, su risa aguda y forzada, tal vez le había hecho poco simpático a las mujeres (25).

Como vemos en las descripciones físicas, se subvierte inmediatamente la simbología según la cual lo claro (blanco) se asocia con la pureza y la virtud, y lo oscuro, con el Mal. No obstante, como lo detallaremos más adelante, creemos que, mediante su estatus de héroes, Martín Sánchez y Nicolás se irán blanqueando, tal como lo demuestra la asociación de Nicolás con la luz a medida que se va confirmando su heroísmo.

La juventud del Zarco se describe como el momento en que se dejó llevar por el Mal:

Hijo de honrados padres, trabajadores en aquella comarca, que habían querido hacer de él un hombre laborioso y útil, pronto se había fatigado del hogar doméstico, en la que se imponían tareas diarias o se le obligaba a ir a la escuela, y aprovechándose de la frecuente comunicación que tienen las poblaciones de aquél rumbo con las haciendas de caña de azúcar, se fugó, yendo a acomodarse al servicio del caballerango de una de ellas. (...) su carácter se formó completamente, y ya no dio cabida en su corazón más que a las malas pasiones. Así, la servidumbre consumó lo que había comenzado la holgazanería, y los instintos perversos, que no estaban equilibrados por ninguna noción de bien, acabaron por llenar aquella alma oscura, como las algas infectas de un pantano (24).

La figura del Zarco (brillante de plata) se oscurece aquí en la medida en que se la vincula con el Mal y la oscuridad, lo cual completa la subversión de la típica asociación del Bien con lo brillante y lo claro. Se comenta el rechazo de los valores del trabajador, centrales en la configuración del Bien, de parte del Zarco, el cual “haragán por naturaleza y por afición” (...) “consagra[ba] sus largos ocios al juego y a la holganza” (24). En efecto, el único *saber-hacer* que se atribuye al Zarco es el hecho de ser buen jinete (14). Al juntarse con los bandidos, se convierte en la suprema encarnación del Mal: “como si no hubiera esperado más que esa oportunidad para revelarse en toda la plenitud de su perversidad, comenzó a

distinguirse entre aquellos facinerosos por su intrepidez, por su crueldad y su insaciable sed de rapiña” (25). En 1861 ya, poco antes del inicio de la trama novelesca, “El Zarco era uno de los jefes más renombrados, y las noticias de sus infames proezas, de sus horribles venganzas en las haciendas en que había servido, de su fría crueldad y de su valor temerario, le habían dado una fama espantosa” (25).

Sin embargo, el Zarco es una figura conflictiva: aunque el narrador y casi todos los personajes lo consideren como un antihéroe, está visto como héroe por la imaginación romántica de Manuela. En sus “sueños malsanos” (56), como los llama el narrador, Manuela desarrolla cierta fascinación por los bandidos:

(...) a sus ojos, los plateados eran una especie de facciosos en guerra con la sociedad, pero por eso mismo interesantes; feroces, pero valientes; desordenados en sus costumbres, pero era natural, puesto que vivían en medio de peligros y necesitaban de violentos desahogos como compensación de sus tremendas aventuras.

Razonando así, Manuela acababa por figurarse a los bandidos como una casta de guerreros audaces y por dar al Zarco las proporciones de un héroe legendario (56-57).

Relacionamos esta denuncia del estatus positivo del bandido en la imaginación romántica popular con la manifestación de la ideología liberal Reformista en la novela. Mediante esta denuncia, se quiere atribuir otro tipo de contenido ideológico a la forma de la novela folletinesca.

El Zarco es también un personaje conflictivo fuera del ámbito de la novela. En la historia mexicana, se lo recuerda como un bandido que “logró penetrar en los más altos círculos sociales en Cuernavaca. Luego de haberse asegurado la confianza de los ricos, sugería ciertas salidas en el campo y los guiaba con prontitud a un nido de bandidos” (Vanderwood 8).<sup>106</sup> Sin embargo, los *plateados* tienen un estatus ambiguo, inspiran miedo y encanto a la vez:

---

<sup>106</sup> “[He] worked his way into the highest social circles in Cuernavaca. After he won the confidence of the wealthy, he suggested certain outings in the countryside and promptly misguided his highly placed

los bandidos más conocidos del periodo eran los Plateados de Morelos, los cuales, como la mayoría de los bandidos, eran temidos por su fuerza bruta, y admirados a la vez por su brío altanero. Sobre todo, se los respetaba como un tipo nacional mexicano: los *charros* eran los mejores vaqueros, tenían una arrogancia masculina despreocupada que enfatizaba sus cualidades de jinetes y amantes. Ningún potro salvaje se salvaba de su lazo, ninguna víctima de su disparo. Sin embargo, solían tener menos suerte con las mujeres. Aún así, eran *dandies*, vestían sombreros de alta copa y de alta ala, chaquetas bolero de gamuza, y pantalones ajustados, todos adornados de plata (7).<sup>107</sup>

Se representa esta ambigüedad en el contraste de percepciones entre los habitantes asustados de Yautepec y Manuela.

Dado que el *charro* fue un tipo nacional mexicano y que los plateados eran “los más *charros* de hoy” (16), cabe preguntarse, como lo hace Alejandro Cortázar (140-141), ¿por que Altamirano no elige representar a un héroe que de cuenta de los sucesos más recientes de la historia social? Si se plantea alcanzar al pueblo con sus novelas, ¿por qué elige a este héroe que no lo refleja? Preguntamos con Cortázar:

¿No sería más convincente y apropiado mostrar al noble y trabajador Nicolás prestando sus servicios a unos cuantos de los millones de sus hermanos indígenas que tanto lo necesitan, en vez de trazarlo en la tarea de perseguir a muerte a un grupo de bandidos y de emprender una vida de burgués apartado de los suyos? ¿Cómo hacerle entender al pueblo que así como Nicolás y Pilar podrían ellos también ir hasta “México a emplear una buena cantidad de dinero en las *donas*” (...) para consagrar sus matrimonios, cuando su mayor preocupación es encontrar la forma de superar el estado de miseria en que se encuentran? (145)

Si examinamos el discurso social de la época, como, por ejemplo, las opiniones parafraseadas por Vanderwood, es evidente que, a pesar del miedo que provocaba, el bandido gozaba de una gran popularidad. El retrato unívoco y negativo de los bandidos que presenta la novela, quitándoles así su estatus de “tipo nacional,” era un modo de legitimarse para los Reformistas: como recuerda Vanderwood, “Aunque el gobierno mexicano se

---

acquaintances into a nest of robbers.”

<sup>107</sup> “The best-known bandits of the period were the Plateados of Morelos, who, like most bandits were both feared for their raw power and admired for their haughty dash. Above all, they were generally respected as a Mexican national type: the *charros*, best of all cowboys, possessed of a carefree masculine arrogance that emphasizes their qualities as horsemen and lovers. No bronc escapes their lasso, nor any victim their shot. But they tend to have much less luck with women. Still, they are dandies, dressed in those high-crowned and high-brimmed sombreros, suede leather bolero jackets,

dedicara más a reivindicar su legitimidad que a realizarla, mientras se empeñaba en consolidar su poder (la verdadera base de su dominación) buscó extirpar a sus adversarios, dándoles la etiqueta de ‘bandidos’ –es decir, exiliándolos de la sociedad normal, según la definían ellos y despojándoles de su ciudadanía nacional”<sup>108</sup> (xxxiii).<sup>109</sup> En el caso de nuestra novela, el propósito ideológico de legitimación que la rige causa el fracaso del potencial de convencimiento del lector, el cual se dará cuenta de la representatividad limitada del personaje de Nicolás. A este respecto, Mariano Azuela señala, en 1947, que Altamirano se equivocaba en creer que “escribía novela para el pueblo” (Yáñez 500),<sup>110</sup> y que “ciertas ideas preconcebidas acerca del papel que la novela debe desempeñar en la educación del pueblo, obligan al autor a torcer y retorcer la verdad, a deformar los acontecimientos, las cosas, los personajes, encaminándolo todo de acuerdo con una idea fija” (Yáñez 497). Esta “idea fija” es, a nuestro parecer, la legitimación de la condición reformista (ser mestizo o indio, hablar castellano, ser educado y trabajador) como la única viable para el desarrollo y el crecimiento de la joven nación mexicana. Azuela denuncia todavía más los efectos de la labor ideológica de la novela:

Por la preocupación de que el fin de la novela ha de ser la educación del pueblo –algo superado ya en la época de Altamirano–, tuvo que romper la contextura del personaje

---

and tight-fitting trousers, all trimmed with silver sewn into swirling designs.”

<sup>108</sup> “Legitimacy was much more claimed than realized by the Mexican government but, while engaged in consolidating its power (the real basis of domination) the government sought to extirpate its adversaries by labeling them ‘bandits’ –that is, to exile them from normal society as defined by themselves and to strip the ‘outlaws’ of their national citizenship.”

<sup>109</sup> Vanderwood apunta también hacia la manipulación de la etiqueta bandidos por los gobiernos y el estatus ambiguo de estos: “Los bandidos no son sólo reales, sino que son también imaginados –tanto por el estado oficial que habitualmente busca reprimirlos (...) como por el público en general, que ajusta a los bandidos según sus gustos, y luego los proclama como sus héroes. Es consabida la propensión de los grupos dominantes de etiquetar a sus enemigos ‘bandidos’” (xxxix).

<sup>110</sup> Reproducimos aquí la cita entera que da cuenta del alcance de este equívoco: “Doble error, creer que escribía novela para el pueblo y leerla en los salones literarios que no habrían soportado, por ejemplo, la palabra tosca del iletrado Luis G Inclán, autor de una verdadera novela popular mexicana” (500). Cabe señalar que Azuela se refiere aquí a *Astucia*, que pone en escena héroes *charros*.

legendario en que está inspirado su héroe. Si el tipo del bandolero novelesco puede inspirar simpatía y ganar voluntades, es por rasgos característicos que lo ennoblecen, su hidalguía con las damas, su generosidad con los pobres y los desvalidos, su valor temerario en las luchas, etcétera. (498 Yáñez)

Aunque sabemos que los plateados no tenían todas estas cualidades (Vanderwood 8), nada les quita la posibilidad de haber tenido cierto encanto para los mexicanos que no tenían tierras ni mucho dinero y que no veían en el nuevo orden una posibilidad clara de salir de su condición de marginados (por lo cual, no tenían que temer el robo). Vemos, pues, en esta modificación del estatus de los plateados, una forma de manipulación de parte de la ideología liberal reformista, que se puede reconstituir en el ideologema “hay que ser trabajador y honesto para lograr bienestar;” ideologema que la burguesía europea ya empleaba como parte del complejo de valores que ligan el trabajo y la moral.<sup>111</sup>

## 2. EL SOCIOGRAMA HEROICO FEMENINO

### A) Clemencia e isabel

Al igual que los personajes masculinos en *Clemencia*, los personajes femeninos, como “representaciones parciales,” del sociograma que llamaremos “la mujer mexicana,” forman una pareja de opuestos, en el plano físico y en lo que respecta a sus acciones. Sin embargo, como sirven más bien de motivadores del deseo masculino, no llegan a desarrollarse en su condición de personajes tanto como Enrique Flores y Fernando Valle. En

---

<sup>111</sup> Como comentan por separado Lynn Hunt y Pierre Bourdieu, esta “ideología de la virtud doméstica” es lo que, al principio del siglo XIX, opone una pequeña burguesía naciente a la aristocracia ociosa. En Francia, “Situados entre la clase alta compuesta de la nobleza con títulos, la nobleza terrateniente y miembros de las profesiones ilustradas, y por otro lado los campesinos analfabetos, los pequeños artesanos y los trabajadores no calificados, la clase media, compuesta principalmente de mercaderes y artesanos acomodados, desarrollaba un estilo de vida original, que oponía sus virtudes de ahorro a los ocios ruinosos de la nobleza y a la pobreza imprevista de las clases populares” (Bourdieu: 79-84, esp. 79-80). En Inglaterra, el hogar y el lugar de trabajo se convierten en los sitios claves del logro del individuo en donde este debe, según Hannah More “ejercer su autoridad con el cuidado cristiano apropiado, como maestro de su negocio y de su hogar”

este capítulo, demostraremos cómo, a pesar de ciertas diferencias en su carácter y en su parecer, Isabel y Clemencia exhiben actitudes y criterios que no parecen ser los apropiados para el momento de crisis en el que se encuentra sumida la nación mexicana, pero que corresponden a estereotipos literarios de la mujer. Dichas representaciones tópicas encarnan la concepción romántica del amor según la cual el carácter de la mujer se caracteriza por cierta dualidad: la mujer “es partícipe del Bien y del Mal a la vez” (Corbin en Perrot: 567), es, por una parte, descendiente de Eva, aliada con el mal y presa del pecado, y, por otra, es “la hija espiritual de María, que representa (...) el aspecto positivo de la feminidad” (Corbin en Perrot: 596).

Focalizando a través de Fernando y Enrique, el doctor L. describe a Isabel y a Clemencia como “dos jóvenes gallardas y majestuosas como dos reinas” (17), asentando así un tronco común. Sin embargo, a pesar de compartir belleza y resplandor físico, las dos se diferencian en lo que connotan sus personajes. Isabel, como hija espiritual de la Virgen María, se asocia más bien con lo angélico, lo puro, hasta con lo débil y, por extensión, con lo extranjero, mientras que Clemencia, más bien pariente de Eva, representa lo exótico, lo pasional, y hasta lo peligroso.<sup>112</sup> Esto es evidente en los pocos fragmentos de comparación explícita entre las dos protagonistas:

La una era *blanca y rubia como una inglesa*. La otra *morena y pálida como una española*. Los ojos azules de Isabel inspiraban una *afección pura y tierna*. Los ojos de Clemencia hacían *estremecer de deleite*. La boca encarnada de la primera sonreía con una *sonrisa de ángel*. La boca sensual de la segunda tenía la *sonrisa de las huries*, sonrisa en que se adivinan el *desmayo y la sed*. El cuello de alabastro de la rubia se inclinaba, como el de una *virgen orando*. El cuello de la morena se erguía, como el de una *reina* (19; los énfasis son nuestros).

---

(Hunt en Perrot: 47-93, esp. 57).

<sup>112</sup> En nuestro estudio de los deseos de los personajes, explicitaremos la asociación de este “peligro” con los efectos en los protagonistas masculinos de la actitud seductora de Clemencia, la cual les lleva a perder la razón y el sentido de sus prioridades.

El orgullo que se adivina en el cuello erguido de reina de Clemencia hace que se la valore de manera positiva y se la favorezca frente a Isabel, “la inglesa,” en la siguiente comparación: Clemencia es “la *leona* aristocrática y soberbia” por oposición a Isabel, “la débil virgen que no parecía contar con fuerzas suficientes para luchar sin morir” (26). Por otra parte, este orgullo de Clemencia denota cierto darwinismo social en la afirmación de su superioridad respecto a Isabel, como reproductora y como sujeto de clase (se enfatiza la pertenencia de Clemencia a la clase aristocrática). Mediante el uso del sustantivo adjetivado “leona,” se asocia a Clemencia con Flores, el cual es calificado varias veces de “león parisiense.”

Isabel es “hermosa como un ángel. Rubia, de grandes ojos azules, de tez blanca y sonrosada, y alta y esbelta como un junco, esta joven [es] una aparición celestial.” (17), es “pura, (...) virginal (...) [e] inspir[a] amores castos y buenos” (18-19). Ella misma se compara con Clemencia al mirarse en “uno de los grandes espejos que adornaban su salón,”<sup>113</sup> se describe para sí misma: “era bella, no con la belleza de su amiga, sino con una belleza más pura, más poética, más ideal” (27). Se insiste en su cabellera rubia y sus ojos azules (37, 39). Sin embargo, este personaje parece tener algo de no mexicano. Aunque Flores la describa como “esa reina de Jalisco, esa flor de la Andalucía de México” (36), no coincide con las circunstancias de crisis histórica y de alboroto general “el carácter sentimental, melancólico, lleno de timidez de esta especie de inglesa naturalizada en Guadalajara” (36). Recordemos también el pseudo-contraste que se establece entre Isabel, “la inglesa,” y Clemencia, “la española,” ejemplo de la insistencia en la particular condición de extranjera de cada una. De hecho, Enrique se imagina que con ella va a pasar unos días

---

<sup>113</sup> Interpretamos en la presencia de este espejo grande otra indicación de la pertenencia de clase de los personajes femeninos de nuestras novelas, ya que los espejos se consideraban como un lujo, y, en la Francia decimonónica, empezaron por adornar las paredes de los prostíbulos de lujo y más tarde se aparecieron en “las puertas de los armarios destinados a parar en los cuartos de la élite” (Corbin en Perrot: 460).

“oyendo y tocando melodías alemanas, y viajando en alas del alma de una virgen, por los espacios nebulosos de un mundo ideal” (36). Isabel, como personaje que encarna el lado virginal y etéreo de la mujer romántica, queda así asociada con una irrealidad, demostrando cierto anacronismo con el momento histórico.

En un episodio importante que sucede en la casa de Clemencia, en donde Isabel, Clemencia y Enrique Flores tocan piano para entretenerse, se valora el *saber-hacer* de Isabel. Clemencia la caracteriza como “una verdadera artista, conoce la música admirablemente, y en el piano es de una fuerza que se sorprenderá de encontrar en estas regiones tan apartadas” (31).<sup>114</sup> Así, Isabel posee una alta competencia que no tiene valor circunstancial. Esta capacidad es otro eco en ella de la mujer romántica; apela a un tópico literario para comentar las actividades de Isabel,<sup>115</sup> y al mismo tiempo le permite a su público masculino considerarla como presa.<sup>116</sup> Además de esto, elige una pieza de Strauss y melodías alemanas para interpretar el estado de su corazón (32; 39; 44). Relacionándolo con el trasfondo histórico de la trama de *Clemencia*, nos parece importante señalar aquí la posición ambigua del narrador respecto de este personaje al que insiste en asociar con lo extranjero. Según explicita el mismo Enrique Flores, “realmente e[s] una artista, y una artista que habría brillado en el salón más aristocrático de Europa (...) en los grandes santuarios del arte” (32-33).

---

<sup>114</sup> Tenemos aquí otro ejemplo de enunciación distanciada de las ideas recibidas sobre la provincia, tal como las hemos visto en el capítulo anterior sobre el estatus de la provincia en la novela.

<sup>115</sup> Corbin señala la popularidad del piano entre las mujeres de la Francia decimonónica diciendo que “Edmond de Goncourt exageraba apenas al bautizar el piano ‘el hachís de la mujer.’ Danièle Pistone ha encontrado en novelas decimonónicas dos mil escenas en las que aparece un piano” (en Perrot: 531).

<sup>116</sup> Comentando las representaciones literarias de las mujeres tocando piano, Corbin nota que “estas escenas convencionales (...) hablan primero que todo de la manera en que el hombre concebía a la mujer sentada en el piano. Con los cabellos sueltos y el rostro iluminado por las bujías, los ojos vacíos, la pianista estaba representada como presa del deseo masculino” (en Hunt: 533)

Clemencia, por su parte, tiene un carácter marcadamente exótico y una sensualidad estereotipada en comparación con su amiga Isabel. Se insiste repetidamente en la combinación que presenta como personaje entre una sexualidad exacerbada y su condición de representante/miembro de la aristocracia mexicana. Partiendo de la técnica retórica de descripción que destacaba los labios, los ojos, y el pelo como elementos representativos de la juventud de la mujer, sus descripciones están plagadas de tópicos en los que se la asocia con un canon del exotismo en la imaginación romántica, es decir, lo oriental. Clemencia aparece también como lista para que la consuma el deseo masculino con la recurrencia de referencias a lo comestible y lo potable. Tiene “el más lindo semblante que hubiera podido soñar un poeta *musulmán*. E[s] blanca, de ojos y cabellos negros y labios de mirto,” es “una de las señoras más distinguidas de Guadalajara” según Mariana, la tía de Valle (18), la cual, hablando desde una perspectiva femenina, se preocupa más de la condición de clase de Clemencia. Flores habla de ella en un lenguaje algo hiperbólico, enfatizando su carácter exótico: la califica de “*deliciosa* morena; (...) es una sultana en cuyos ojos negros *beberé* fuego” (26; los énfasis son nuestros); luego cuando trata de convencer a Fernando de la felicidad posible que le ofrece Clemencia, la describe como “una hurí que lo *devora* con la mirada de sus ojos negros, que le *embriaga* con su aliento de rosa, que le va a matar con sus caricias de fuego” (36; los énfasis son nuestros). El narrador, focalizando a través de Fernando, la retrata como “la sultana de Guadalajara, la de los ojos y cabellos de azabache, de boca rosada y de dientes de perla” (37), que él siente como una “beldad poderosa y fatal” (26).

En términos de *saber-hacer*, Clemencia, la “sirena del gran mundo” (40) es una seductora experta:

Clemencia conocía a fondo el arte de mirar y de sonreír, sus ojos sabían languidecer como fatigados por la pasión, y mirando así, trastornaban el alma de [Fernando]; su boca, sobre todo tenía ese no sé que irresistible que sólo las coquetas de buen tono saben usar, la sonrisa de Eva, infantil y cariñosa, el temblor de labios rojos y sensuales, aquellos dientes de una blancura deslumbrante, aquellos suspiros que parecían arrancados a un pecho próximo a estallar, aquel acento turbado y a veces cortado y brusco... (40)

Esta habilidad le ha ganado la etiqueta de “coqueta” (34) de la que buscará apartarse al tratar de mostrar a Fernando la profundidad y las particularidades de su carácter.

En cuanto a sus gustos, tal como Isabel, demuestra también la necesidad de expresarse a través de lo extranjero: Clemencia prefiere a Verdi para “traducir los sentimientos de su alma ardiente y poderosa” (31). Invita a sus amigos a la “*soirée*” que va a tener en su casa a la noche siguiente (34). Las condiciones en las que vive la ponen, como heroína o modelo potencial, fuera del alcance de la mayoría de los mexicanos: Clemencia tiene a una joven camarista que la ayuda a peinarse, antes de dormir se pone “un rico peinador blanco, pantuflas de seda roja” –traje en el que contrastan el blanco y el rojo, símbolos respectivamente de lo puro y lo pasional– y duerme en un “lecho aristocrático” (45). Es interesante observar la discrepancia entre el momento histórico y las actitudes y preocupaciones de este grupo, asociado a la aristocracia mexicana, el cual, a pesar de su patriotismo declarado (61, 76), juega el juego de la reproducción de clase y de la pasión amorosa.

La trama condenará tanto a Isabel como a Clemencia, negándoles el estatus de heroína y de ideal de mujer mexicana, por su equivocación en evaluar a Flores y a Valle. Isabel se irá borrando del primer plano a medida que se la retratará como una mujer débil que no hace más que rezar frente a la adversidad (77-78). Clemencia toma los hábitos y dedicará su vida a obras de caridad, “consagr[ándose] a los que sufren” por no haber reconocido que Valle era el verdadero patriota y el único pretendiente digno de su amor. Así, está destinada a sufrir una primera muerte por el encierro y la anulación de su potencial

de realización sexual. El narrador establece un claro contraste entre la Clemencia equivocada y la Clemencia arrepentida, posterior a la ejecución de Valle, cuando dice que “En cuanto a Clemencia, la hermosa, la coqueta, la sultana, la mujer de las grandes pasiones, pudieron ustedes conocerla el año pasado. Era hermana de la Caridad en la casa Central; allí la visité; pero ¡cuán mudada estaba! Hermosa todavía pero con una palidez de muerta” (91). No se perdona a Clemencia el haberse dejado guiar por sus instintos sexuales, pues estos conllevan una pérdida de criterio que la hace elegir, sin ser consciente de ello, al traidor.

### B) Manuela y Pilar

A la inversa de *Clemencia*, *El Zarco* presenta un personaje heroico femenino. Desde el principio se opone Manuela a Pilar, mejores amigas, tal como se hace con Isabel y Clemencia. Sin embargo, más allá de la apariencia física, lo que diferencia a las protagonistas de *El Zarco* son sus deseos y sus rasgos de carácter.

Se presenta a Manuela y Pilar como “dos jóvenes muy hermosas” (6). Se establece luego un neto contraste entre las dos. Manuela, como Isabel en Guadalajara, no cabe muy bien en el trasfondo de Yautepec: es

(...) de veinte años, blanca, con esa blancura un poco pálida de las tierras calientes, de ojos oscuros y vivaces y de boca encarnada y risueña, t[iene] algo de soberbio y desdén que le v[iene] seguramente del corte ligeramente aguileño de su nariz, del movimiento frecuente de sus cejas aterciopeladas, de lo erguido de su cuello robusto y bellissimo o de su sonrisa más bien burlesca. (...)

Diríase que era una aristócrata y oculta en aquél huerto de la tierra caliente. Marta o Nancy que huía de la corte para tener una entrevista con su novio (5-6).

Como Isabel, es también la más clara de los personajes femeninos. Sin embargo, su error es consciente: a la inversa de Isabel y Clemencia, Manuela, engañada por la imaginación romántica, decide huir con el Zarco y seguir al Mal. Manuela se deja llevar por una mezcla de codicia y de pasión: por una parte, la motiva su gusto por las joyas y, por otra, su

atracción por el Zarco. Como castigo por obedecer a sus instintos y no reconocer la realidad, se vuelve loca. Habiendo rechazado a Nicolás, Manuela recordará constantemente a éste y a Pilar. A medida que gana conciencia de que la vida que les espera es también un ideal para ella, siente “la indecible vergüenza de considerarse como un monstruo de ingratitude y de bajeza en comparación de ellos” (77). Así, se la establece desde el principio como una anti-heroína, lo cual permite realzar las características heroicas de Pilar.

Pilar, la “dulce” (34), “buena” (43, 47) y “bella” (34, 43, 47) joven, es mestiza y mucho más humilde que Manuela y cabe naturalmente en Yautepec:

(...) tendría diez y ocho años; era morena; con ese tono suave y delicado de las criollas que se alejan del tipo español, sin confundirse con el indio, y que denuncia a la hija humilde del pueblo. Pero en sus ojos grandes, y también oscuros, en su boca, que dibujaba una sonrisa triste siempre que su compañera decía alguna frase burlona, en su cuello inclinado, en su cuerpo frágil y que parecía enfermizo, en el conjunto todo de su aspecto, había tal melancolía que aquella niña tenía un carácter diametralmente opuesto al de la otra (6).

Comparte ciertos rasgos con el personaje de Fernando Valle: los dos se oponen al modelo del héroe “solar” y, como buenos héroes románticos, son melancólicos y de cuerpo enfermizo, características que representan aquí al mestizo. Siguiendo este paralelo, junto con la hipótesis de que Pilar pasa por cierta “masculinización” para convertirse en heroína, veremos más adelante que Fernando Valle y Pilar evolucionan del mismo modo, gracias a una fuerza motriz común: el amor.

Así, se destaca claramente una sola heroína entre las dos novelas. El sociograma heroico de la mujer mexicana favorece a Pilar sobre las demás posibilidades. ¿Cómo explicar este estatus favorable del personaje de Pilar? Dejaremos esta pregunta en suspenso hasta que estudiemos las motivaciones de las acciones de cada protagonista. De momento sugerimos que Pilar es valorada de una manera mucho más positiva que Manuela, Clemencia e Isabel por su relativa capacidad de acción y su lucidez, cualidades más necesarias en los momentos

de adversidad de la patria que la belleza física y el deseo de seducir o la falta de juicio en la elección de un compañero y de un futuro.

## V) DESARROLLO DE LA TRAMA Y DESEOS CONFLICTIVOS EN *CLEMENCIA Y EL ZARCO*

Nuestra consideración de la trama en *Clemencia y El Zarco* busca, al igual que nuestro comentario de los personajes y de los espacios ficticios, esclarecer el diálogo entre las representaciones novelescas y los distintos co-textos discursivos, históricos, y políticos. Dicho diálogo configura el espacio, los personajes, y la evolución de la trama.

Desde la *Morfología del cuento* de Propp (1928) hasta la “lógica de los posibles narrativos” de Brémond (1966), la trama ha sido concebida como una estructura relativamente fija, integradora de ciertos acontecimientos específicos. Nuestra reflexión busca alejarse de dichas concepciones de la trama que se han abstraído sobre todo a partir del análisis de cuentos, es decir, de narrativas más simplificadas.<sup>117</sup> Así, consideramos la trama como un elemento dinámico movido a la vez por los deseos de los personajes y por los designios históricos, proyectados en la novela. Acudiremos, por lo tanto a la reflexión de Peter Brooks que define la trama en función de lo que éste considera como “el deseo narrativo.”

Para Brooks, la trama es “la línea organizadora y el hilo del diseño de la narración” (1984: 37).<sup>118</sup> La trama, más que una “estructura organizadora,” es una “estructura *intencional*, orientada hacia un objetivo” (Brooks 1984: 12; el énfasis es nuestro). Brooks

---

<sup>117</sup> En su prólogo a *The Poetics of Plot* de Thomas Pavel, Wlad Godzich reseña el pensamiento teórico sobre la trama como elemento narrativo y constata la falta de fluidez que la caracteriza en la mayoría de las teorías de la trama como estructura (Pavel xvi-xxii). Frente a esta rigidez, Pavel propone una “gramática de la trama,” según la cual ésta consiste en un conjunto de “movimientos.” El “movimiento” (“Move” en el inglés del original), es definido como “the choice of an action among a number of alternatives, in a certain strategic situation and according to certain rules” [17], y como unidades que hacen avanzar la acción narrativa en la medida en que conlleva el planteamiento de un problema y de su solución. Los “movimientos” de Pavel, aunque más específicos en su alcance, son semejantes a las “funciones cardinales” de Barthes (1966: 15). Aunque estas concepciones permiten considerar la trama en su dinámica, optamos por la teoría de Brooks, pues en ésta la evolución de la trama y la de los personajes se determinan mutuamente.

localiza el alcance de la trama tanto en el ámbito de la acción novelesca como en el proceso de lectura: la concibe como

(...) una actividad, una operación estructuradora provocada en el lector que intenta comprender los significados que se desarrollan únicamente mediante una sucesión textual y temporal. Bajo esta óptica, la trama pertenece a la 'competencia' del lector y, en su 'performance' –la lectura de la narración–, ésta echa a andar el proceso de formación de significados (...). Así, se puede entonces considerar la lectura de la trama como una forma de deseo que nos lleva hacia adelante en el texto. Las narraciones, por una parte, hablan de deseo –típicamente presentan alguna historia de deseo– y suscitan y hacen uso del deseo como una dinámica de significación (1984: 37).<sup>119</sup>

El hecho de que la temática de la novela decimonónica francesa del realismo, se haya preocupado mayormente por representar los deseos de una burguesía ascendente en el sentido de que “convierte la ambición en vehículo y emblema de Eros, [de que] la convierte en algo que totaliza el mundo como posesión y progreso” (Brooks 1984: 39),<sup>120</sup> permite considerar el deseo narrativo como un punto de divergencia entre ciertos personajes de nuestras novelas como Enrique Flores y el Zarco (los cuales comparten estos deseos individualistas o ambiciones), y otros como Fernando Valle y Nicolás, cuyos deseos están orientados más bien hacia el bienestar colectivo. En efecto, si bien en la novela francesa de la época, “la ambición es inherentemente totalizadora, mostrando la tendencia del ser humano hacia la apropiación y el engrandecimiento, avanzando para abarcar más, luchando para tener, hacer y ser más” (Brooks 1984: 39),<sup>121</sup> es preciso examinar la representación en nuestras novelas del conflicto entre deseos individualistas y deseos colectivistas en un

---

<sup>118</sup> “It is the very organizing line, the thread of design.”

<sup>119</sup> “(...) an activity, a structuring operation elicited in the reader trying to make sense of meanings that develop only through textual and temporal succession. Plot in this view belongs to the reader's 'competence,' and in his 'performance' –the reading of narrative– it animates the sense-making process (...). We can, then, conceive of the reading of plot as a form of desire that carries us forward, onward, through the text. Narratives both tell of desire –typically present some story of desire– and arouse and make use of desire as a dynamic of signification.”

<sup>120</sup> “(...) it makes ambition the vehicle and the emblem of Eros, that which totalizes the world as possession and progress.”

<sup>121</sup> “Ambition is inherently totalizing, figuring the self's tendency to appropriation and

contexto de constante adversidad y sin destino claro.

La ambición de los personajes, como transfiguración de su deseo, aparece en la teoría de Brooks, como la causa principal de la evolución de la trama: “La ambición, más que un tema novelesco típico, es una dinámica dominante de la trama: una fuerza que mueve al protagonista hacia adelante, asegurando que ningún incidente o acción sea final hasta que se hayan clarificado, mediante el éxito o la renuncia, los fines de la ambición” (1984: 39).<sup>122</sup> La ambición representada asegura, por lo tanto, la “inteligibilidad” del texto narrativo y de la progresión de la trama (Brooks 1984: 39). Involucra también al lector en la medida en que “el héroe ambicioso es una figura de los esfuerzos del lector de construir significados en totalidades cada vez más amplias, de totalizar su experiencia de la existencia humana en el tiempo, de aprehender el pasado, el presente, y el futuro en una forma significativa” (1984: 39).<sup>123</sup> Advertimos, sin embargo, que esta concepción del deseo como motor de la trama concierne principalmente a las tramas de ambición masculina, ligadas a la sexualidad y a la política, en las que los personajes femeninos aparecen principalmente como objeto de deseo o con deseos personales que existen sólo para ser apropiados por el sujeto deseante masculino.

Estudiaremos, por lo tanto, los distintos conflictos de deseos que involucran a parejas o conjuntos mayores de personajes. Así, concluiremos también nuestro estudio de la caracterización de los personajes demostrando, en el caso de *Clemencia*, nuestra hipótesis de la modificación progresiva de su estatus ante el público autorial. A lo largo de nuestro

---

aggrandizement, moving forward through the encompassment of more, striving to have, to do, and to be more.”

<sup>122</sup> “Ambition provides not only a typical novelistic theme, but also a dominant dynamic of plot: a force that drives the protagonist forward, assuring that no incident or action is final or closed in itself until such a moment as the ends of ambition have been clarified, through success or renunciation.”

<sup>123</sup> “The ambitious hero (...) stands as a figure of the reader’s effort to construct meanings in ever-larger wholes, to totalize his experience of human existence in time, to grasp past, present, and future

comentario, explicitaremos la coexistencia, a veces conflictiva, entre los factores determinantes históricos colectivistas, y los deseos individuales de los personajes. Estos últimos aparecen a veces como anacrónicos o dignos de castigo en estos contextos de adversidad nacional. Observamos también que los deseos están repartidos en torno a dos tramas, tal como se puede apreciar en los esquemas de las funciones narrativas que incluimos en la presentación de nuestro corpus. A partir de ahí comentaremos la evolución de los distintos tipos de deseos que entran en conflicto en la novela. Simultáneamente, iremos explicitando las construcciones ideologemáticas que están a la base de estos deseos y que en algún sentido pertenecen también a la dimensión biográfica de la narrativa.

#### 1. EL DESEO INDIVIDUALISTA: LA AMBICIÓN Y LA CODICIA

Nos concentraremos aquí en la manera en que se escenifica en nuestras novelas un esquema de deseo. La ambición individual aparece como motor principal del avance de la trama. En esta escenificación, el autor implícito considera poco apropiado este tipo de objetivo individualista (el ascenso social o el enriquecimiento personal) en las situaciones de adversidad de la Nación mexicana, ya sea en contra del enemigo francés, el cual representa precisamente este modelo de deseo, o en contra del bandido, que usa la codicia como mecanismo de supervivencia y de venganza social.

##### A) La ambición: Flores

Al principio de la acción de *Clemencia* (función 3), Flores entabla un diálogo con Valle. Este permite cumplir con la necesidad típica del melodrama de nombrar y explicitar lo más posible las fuerzas morales que están en juego en el seno de su representación (Brooks 1976: 15,

---

in a significant shape.”

17, 37).<sup>124</sup> El diálogo sirve evidentemente para crear un contraste entre los dos personajes en cuanto a sus objetivos, trasladando así al terreno de lo ético y lo político la evaluación en términos de sus características físicas, de su *saber-hacer* social. El comandante Enrique Flores se define de entrada como un hombre cuyas acciones están motivadas exclusivamente por la ambición. En la cita, Flores aparece como una máquina propulsada por la ambición, cuyo deseo nunca se consume, ni se puede satisfacer: “[No he sido] feliz absolutamente, no; necesitaba yo muchas, muchísimas cosas para ser feliz. Mi ambición es insaciable, mis sentidos exigentes hasta lo imposible” (23). El estilo de vida asociado a esta actitud de Flores es lo que en francés se conoce bajo el nombre de la “débauche.”<sup>125</sup> En un caso similar, al entregarse a la “débauche,” Raphaël de Valentin, el héroe de *La Peau de chagrin* de Balzac, hace la siguiente declaración:

¡Si! Quiero vivir mi vida con exceso (...) Había resuelto mi vida por medio del estudio y del pensamiento, pero ni siquiera me han nutrido (...). ¡Quiero una cena espléndida, alguna bacanal digna del siglo en que, según dicen, se ha perfeccionado todo! ¡Quiero que mis invitados sean jóvenes, espirituales y sin prejuicios, alegres hasta la locura! ¡Que se sucedan los vinos cada vez más incisivos, más espumosos, y que tengan tanta fuerza como para embriagarnos por tres días! ¡Que esta noche esté adornada de mujeres ardientes! Quiero que la *Débauche*, en delirio y rugiendo, nos lleve en su carroza de cuatro caballos, más allá de los límites del mundo para dejarnos en playas desconocidas: ¡que las almas suban a los cielos o se zambullan en el barro, ya no sabré entonces si se elevan o se caen y poco me importa! Le encargo entonces a este poder siniestro de fundir para mi todos los goces en uno. Sí, necesito abrazar los placeres del cielo y de la tierra en un último abrazo, el cual me dará la muerte (64-5).<sup>126</sup>

<sup>124</sup> La siguiente observación de Brooks sintetiza esta preocupación del melodrama: “Declarar su propia naturaleza moral y la de los demás es un componente importante de las acciones y la substancia del melodrama” (1976: 37).

<sup>125</sup> Podríamos haber traducido este término por “libertinaje,” pero hemos preferido mantener la palabra francesa por el uso casi conceptual —se la trata como si fuese una fuerza moral— que se hace de ella en las discusiones de los héroes de la literatura de esta época.

<sup>126</sup> “Eh! Bien, oui, je veux vivre avec excès (...). J’avais résolu ma vie par l’étude et par la pensée, mais elles ne m’ont même pas nourri (...). Je veux un dîner royalement splendide, quelque bacchanale digne du siècle où tout s’est, dit-on, perfectionné! Que mes convives soient jeunes, spirituels et sans préjugés, joyeux jusqu’à la folie! Que les vins se succèdent toujours plus incisifs et plus pétillants, et soient de force à nous enivrer pendant trois jours! Que cette nuit soit parée de femmes ardentes! Je veux que la Débauche en délire et rugissant nous emporte dans son char à quatre chevaux, par delà les bornes du monde, pour nous verser sur des plages inconnues : que les âmes montent dans les cieus ou se plongent dans la boue, je ne sais si alors elles s’élèvent ou s’abaissent, peu m’importe! Donc je commande à ce pouvoir sinistre de me fondre toutes les joies dans une joie. Oui, j’ai besoin d’embrasser les plaisirs de ciel et de la terre dans une dernière étreinte pour en mourir.”

Libertino modelo, Flores habla en los mismo términos que Raphaël cuando describe sus planes a Valle, demostrando la típica falta de moral y de sensibilidad del *dandy*, personaje displicente por excelencia. Curiosamente, Flores explicita la presencia de dos fuerzas contradictorias que le han permitido avanzar en el mundo y satisfacer sus deseos. Por una parte, su creencia en cierta posibilidad de autodeterminación, y, por otra, en lo que él llama “la Fortuna,” tal como se puede observar en la siguiente cita:

(...) el talento consiste, amigo mío, en poder cambiarles [a las cosas] la cara. Yo nunca he sido romántico (...). Le aseguro bajo mi palabra de honor, que no soy de aquellos que por haber sufrido algún quebranto terrible en sus esperanzas o en sus pasiones, se hacen los interesantes, diciendo que ha muerto su corazón, que no tienen en el pecho más que cenizas, con otras mil necedades (...). No; si alguno puede dar gracias a la fortuna por sus coqueterías y sus lisonjas, soy yo, que sin fatuidad he apurado desde muy temprano los goces, y he hecho de mi vida una especie de orgía de buen tono. No es mi ánimo hacer a usted mi biografía, pero no dejará usted de creerme si le digo que hasta aquí la suerte no me ha contrariado nunca, y que apenas le he pedido algo en cuanto se ha dado prisa para alargármelo con buen modo. Nací rico y lo soy aún, no millonario, esto vendrá después; pero lo suficiente para haber tomado asiento, durante algunos meses en el banquete que el placer ofrece en Europa a los sibaritas del siglo XIX (23)

La coexistencia de estos dos factores contradictorios podría representar el proceso de secularización de los sistemas explicativos (autodeterminación y “fortuna”) que produce el género melodramático, oponiéndose a la tragedia.<sup>127</sup>

Los proyectos de Flores apuntan todos hacia la satisfacción de sus ambiciones, la cual se puede lograr, según acabamos de ver, mediante un imaginarse este personaje en un contexto europeo de exceso y de desgaste, en el que, como Raphaël, pueda satisfacer todos sus sentidos sin restricciones, superando cualquier limitación física. Este deseo de ascenso social, único modo aquí de llegar al estado anhelado, se concretaría en Flores en su actitud hacia la patria.<sup>128</sup> En su diálogo con Valle, en el que Flores urde el desarrollo de la trama sentimental de la novela,

---

<sup>127</sup> Brooks comenta esta contradicción en la versión secularizada de lo sagrado que ofrece el melodrama: “El melodrama representa a la vez el impulso hacia la re-sacralization y la imposibilidad de concebir la sacralización en términos que no sean personales” (1976: 16).

<sup>128</sup> Flores se asemeja todavía más al *dandy* cuando, haciendo eco de las palabras de Baudelaire en su “El pintor de la vida moderna” en donde alaba la importancia del maquillaje, habla de “mi inculta

repartiendo entre él mismo y Valle a Isabel y Clemencia (función 3), Fernando, su confidente y futuro rival, explicita su devoción a la causa Republicana, afirmando que “tengo gran fe, una fe incontrastable [en el triunfo de la independencia] (...) Nada difícil es que muera; pero moriré con la conciencia de que tarde o temprano triunfará la República.” (24). A lo cual responde Flores, mostrando un evidente darwinismo social en sus palabras y en su visión de mundo: “Pues bien; yo también tengo fe, y hay algo que me dice que sobreviviré a la guerra. Usted comprenderá que vamos a ser pocos, y de esos pocos me propongo ser uno. El camino así se hace mas corto, y yo llegaré a mi fin” (24). Al declarar el significado particular que adquiere el patriotismo en su caso, nuestro *dandy* mexicano aclara sus motivos y se aleja del criterio de heroicidad anticipado ya en la primera descripción de Valle:<sup>129</sup>

El patriotismo tiene sus móviles de diferente especie; para unos es cuestión de temperamento, para otros es al simple gloria, ese otro platonismo de los tontos. Para mí es la ambición, yo quiero subir. [Para hundirme después] en todos los goces, del orgullo, del poder, de la riqueza, del amor, de la gloria. Todos juntos se saborean cuando está uno colocado muy arriba de sus semejantes. Sin lograr esto, se tendrá uno de ellos o dos, pero no todos, y mi ambición los busca todos. (24)

Aunque sus deseos estén expresados aquí con menos especificidad que los de un héroe de salón. Enrique aparece, al igual que éste, como una máquina deseante, para la cual todo se convierte en objeto de deseo. Es por ello que cae en la trampa de la codicia típica del sujeto deseante, guiado por un principio antieconómico, según el cual la satisfacción de un deseo crea inmediatamente otro. Su ambición “totaliza el mundo como posesión y progreso” (Brooks), nada está ya afuera de su alcance porque su ambición y su deseo le proporcionan todo y lo propulsan en su trayectoria, según dice:

---

patria, donde todavía se usan el color natural y las lágrimas sinceras.”

<sup>129</sup> Se impone el patriotismo como criterio de heroicidad cuando los oficiales compañeros de Valle le atribuyen erróneamente intenciones de ascenso social, diciendo que “—Evidentemente, este muchacho escondía un proyecto siniestro, estaba inspirado por una ambición colosal, andaba su camino, y quién sabe... él quería subir, y aparentaba servir a la república como un medio de llegar a su objeto. No era, pues, un patriota, sino un ambicioso, un malvado encubierto” (8).

Aun me quedan, como es de suponerse, mil goces que saborear; pero esto, lejos de ser una contrariedad, es un incentivo para seguir mi camino; es una esperanza que me sonríe llamándome; es una garantía de que no tendré un provenir fastidioso. ¿Qué habría quedado para mis cuarenta años, si hubiese agotado todas las delicias en la juventud? Volví al país, y por algún tiempo no tuve otra ocupación que de galantear; el galanteo es un entretenimiento interino, y bueno cuando es provechoso. Yo no soy platónico; y, con perdón de usted, creo que el platonismo es un manjar de tontos (24).

Advertimos que, en dichas explicaciones, Enrique representa el héroe ambicioso que se opone explícitamente a Fernando, héroe romántico, típicamente taciturno y resignado a aceptar su triste destino. Esta “ambición,” orientada hacia la satisfacción de un fin personal, es precisamente lo que, temprano en el desarrollo de la trama novelesca, despojará a Enrique de su estatus de héroe patriota ante los varios públicos receptores (ya sea el público narrativo de invitados del doctor L. o el público lector). Así, les permitirá observar con un ojo político y moralizador la lección de Clemencia, de su familia, de las autoridades militares, todos personajes que se equivocarán en atribuir heroicidad a los personajes masculinos que constituyen el sociograma heroico en la novela. En efecto, en la descripción del encarcelamiento de Enrique antes de su inminente ejecución, resultado del choque de su ambición con las exigencias históricas, se denuncia su ambición y su búsqueda de goces inmediatos para enfatizar la importancia de la virtud y de las buenas acciones como características heroicas:

Pero Enrique Flores no era de esos hombres que sonríen al ver acercarse la muerte. Gastado por los placeres de una vida sibarítica, no tenía en compensación esa fuerza de acero que no se destruye jamás en el espíritu de los valientes, y que no se subordina nunca a los nervios.

Sin creencias de ninguna especie, carecía también de la energía que da la justicia de una causa, que da el amor a la gloria. El no había tenido más que la ambición, y la ambición sólo sirve para sostener la audacia en los caminos de la fortuna; pero cuando está sola no sirve de nada en los negros momentos de la adversidad, y mucho menos en presencia de la muerte. (...)

Además, un hombre que ha hecho en el mundo numerosas víctimas y que no ha vivido sino para gozar, no llevando en su memoria ese tesoro de consuelo de las buenas acciones que vale tanto como la gloria, no ve acercarse el fin de sus días sin estremecerse y sin abatirse (79-80).

Las denuncias de la ambición de Flores no impiden que éste desempeñe un importante papel en el avance de la trama sentimental. Gracias a su deseo de seducir y a su estatus deseable en los ojos de Clemencia y de Isabel, el joven orientará, en base a sus intuiciones, gran parte de la

trama sentimental (entre 9 funciones que contribuyen directamente a la intriga sentimental, Flores es el responsable de la acción que se lleva a cabo en 5 de ellas). En efecto, actuando según lo que reconstruimos como el ideograma individualista de “es necesario aprovecharse de las circunstancias para satisfacer siempre sus propias necesidades y deseos,” el personaje de Flores, sólo puede contribuir a la intriga sentimental de la novela, ya que la trama histórica, a pesar de estar entrelazada con la trama sentimental, requiere de un espíritu colectivista, que se encarna en gran medida en el personaje de Valle. En términos de la trama sentimental, las fuerzas que determinan el desenlace y el destino de Flores son su propio actuar, que lo relaciona con las tropas francesas, y, por otra parte, la Fortuna que hace que Valle lo libere de la cárcel para que pueda ir a refugiarse en el ejército francés, apareciendo como victorioso al final de la novela (91). Sin embargo, debemos reconocer otro factor, típicamente melodramático, que contribuye al triunfo de Flores en dicha intriga: si el tema central del melodrama suele ser el *reconocimiento* de la virtud oculta, de algún oculto moral, el triunfo momentáneo del Mal se debe al error de percepción de los otros personajes en cuanto al criterio de “lo bueno” (en este caso de los padres de Clemencia, de la tía de Valle, de Clemencia) (Brooks 1976: 33).

Si bien Flores, favorecido por la “fortuna,” triunfa en la intriga sentimental, la trama de inspiración histórica, que se prolonga más allá del tiempo de la diégesis, con la victoria del ejército mexicano sobre los franceses en Querétaro, castiga a Flores y a sus deseos individualistas. Flores no cabe como ciudadano en de la “comunidad de vida y de muerte,” ya que carece totalmente de voluntad de autosacrificio en pro del bien colectivo. Flores está dominado por lo que, inspirándonos del vocabulario freudiano, podríamos llamar sus “instintos de vida” (Laplanche y Pontalis 378),<sup>130</sup> y por esto se le impide ser el héroe de la novela. La degradada

---

<sup>130</sup> Como los definen Laplanche y Pontalis en su *Vocabulaire de la psychanalyse*, los instintos de vida, dentro de las categorías de instintos (“pulsions” en el francés del original) se oponen a los

heroicidad del personaje de Flores es típica del *dandy* y demuestra que se está representando un periodo de transición en la historia de México que da cabida a tal personaje. Como señala Baudelaire en su “El pintor de la vida moderna,” “el dandismo aparece sobre todo en periodos de transición, cuando la democracia no es todopoderosa, y cuando la aristocracia sólo empieza a decaer” (222).

#### B) La codicia: el Zarco

El bandido apodado El Zarco se define en parte por su pertenencia al grupo de los cómplices con los que vive y opera, y, en parte, por la naturaleza de sus propios deseos. El deseo en este personaje es un ejemplo más extremo del deseo englobante que mueve al personaje de Enrique Flores.

Las presentaciones iniciales de los *plateados* los retratan, y retratan metonímicamente al Zarco, como gratuitamente crueles:

Los bandidos de la tierra caliente eran sobre todo crueles. Por horrenda e innecesaria que fuere una crueldad, la cometían por instinto, por brutalidad, por el solo deseo de aumentar el terror entre las gentes y divertirse con él.

El carácter de aquellos *plateados* (tal era el nombre que se daba a los bandidos en aquella época) fue una cosa extraordinaria y excepcional, una explosión de vicio, de crueldad y de infamia que no se había visto jamás en México (4).<sup>131</sup>

En lo que concierne específicamente al Zarco, se lo retrata como capaz de un sólo sentimiento. La única fuerza motriz que lo propulsa a actuar es la emoción y el goce que provoca

---

instintos de muerte y se pueden relacionar fácilmente con el “deseo narrativo” en la medida en que “tienden a constituir unidades cada vez más grandes y a mantenerlas,” (378) al igual que el deseo que se construye como acumulación de objetos presos de la codicia del sujeto. Los deseos que busca satisfacer Flores coinciden hasta cierto punto con la definición de los instintos de vida: “denominados también por el término Eros, incluyen no solamente los instintos sexuales como tal, sino también los instintos de auto-conservación” (378).

<sup>131</sup> Es sospechosa la afirmación de que no se había visto tal crueldad en México antes de la llegada de los bandidos. A partir de esta observación, se puede deducir que la novela marca el inicio de la historia mexicana a partir de la Independencia, ya que descuida el considerable exceso de crueldad que caracterizó el proceso de conquista de México por el Imperio español en ciernes.

la consecución de lo codiciado, tal como se puede apreciar en la descripción de lo que siente este personaje por Manuela, “esta joven tan bella, tan codiciada, tan soñada en sus horas de pasión y de deseos” (20):

(...) él la amaba de la única manera que podía amar un hombre encenagado (sic.) en el crimen, un hombre a quien era extraña toda noción de bien, en cuya alma tenebrosa y perversa sólo tenían cabida ya los goces de un sensualismo bestial y las infames emociones que pueden producir el robo y la matanza. La amaba porque era linda, fresca, gallarda; porque su hermosura atractiva y voluptuosa, su opulencia de formas, su andar lánguido y provocador, sus ojos ardientes y negros, sus labios de granada, su acento armonioso y blando, todo ejercía un imperio terrible sobre sus sentidos, excitados día a día por el insomnio y la obsesión constante de aquella visión. Aquél no era amor en el sentido elevado de la palabra, era el deseo espoleado por la impaciencia y halagado por la vanidad, porque, efectivamente, el bandido debía creerse afortunado con merecer la preferencia de la mujer más bonita de la comarca (20)

Al igual que el personaje de Flores, El Zarco está motivado por la inminente posesión de lo que desea. Cuando Manuela acepta huir con él, ya que el matrimonio de los dos sería imposible en Yautepec, se va marchando en su caballo.

(...) paso a paso, pero con entera tranquilidad, pensando en la próxima dicha que le ofrecía la *posesión* de Manuela.

Por fin, aquella hermosísima joven, cuya imagen había enardecido sus horas de insomnio durante tantos meses, cuyo amor había sido su constante preocupación, aun en medio de sus más sangrientas y arriesgadas aventuras, y cuya posesión le había parecido imposible cuando la vio por primera vez en Cuernavaca y se enamoró de ella, iba a ser suya, enteramente suya, iba a compartir su suerte y a hacerle saborear los dulcísimos deleites del amor, a él que no había conocido hasta allí verdaderamente más que las punzantes emociones del robo y del asesinato (23-24; el énfasis es nuestro)

Sin embargo, más allá de dejarse guiar por sus deseos sensuales e instintivos como lo hacen los *plateados* en cuanto grupo, el Zarco está también motivado por un deseo de venganza social. Habiendo trabajado como mozo de caballeriza para hacendados, nuestro bandido decide aprovecharse del temor que inspira para acceder a los objetos de su deseo que antes estaban fuera de su alcance, vengándose así de la clase a la que pertenece su antiguo dueño. En efecto, tal como lo describe el narrador, focalizando a través del Zarco, el bandido busca gozar de todos los placeres que, por su posición de subalterno, se le habían negado antes. Manuela representa alegóricamente el éxito de los proyectos de trastorno social del Zarco:

Pero satisfecha su sed de sangre y de rapiña, sentía que aun le faltaba alguna cosa. Eran los goces del amor, (...) los que podía prometerle la pasión de una mujer hermosa, joven; de una clase social superior a la suya, y que lo amara sin reserva y sin condición.

Manuela habría sido para él una mujer imposible cuando medio oculto en la comitiva servil del rico hacendado atravesaba los domingos las calles de Yautepec. Entonces, era seguro que la linda hija de una familia acomodada, vestida con cierto lujo aldeano, y que recibía sonriendo en su ventana las galantes lisonjas de los ricos dueños de hacienda, de los gallardos dependientes que caracoleaban en briosos caballos, llenos de plata, para lucirse delante de ella, no se habría fijado ni un instante en aquel criado descolorido y triste, mal montado en una silla pobre y vieja, y en un caballo inferior y que se escurría silencioso en pos de sus amos. (...)

Y ahora que él andaba con los mejores caballos del rumbo, que iba vestido de plata, que era temido, que veía a sus pies a los ricos de las haciendas; ahora que él podía regalar alhajas que valen un capital; ahora esa joven, la más hermosa de Yautepec, lloraba por él, lo esperaba palpitante de amor todas las noches, iba a abandonar por él a su familia y entregarse sin reserva; le iba a mostrar a sus compañeros, a pasearla por todas partes a su lado y a humillar con ella a los antiguos pretendientes. Tal consideración daba al amor que el Zarco sentía por Manuela un acre y voluptuoso sabor de venganza, sobre la misma joven y sobre los demás, juntamente con un carácter de vanidad insolente.

Así pues, aquello que agitaba el corazón del bandido no era verdaderamente amor en el concepto noble de la palabra, no era el sentimiento íntimo y sagrado que suele abrirse paso aun en las almas pervertidas e iluminarlas a veces como ilumina un rayo de sol los antros más oscuros e infectos, no: era un deseo sensual y salvaje, excitado hasta la frenesí por el encanto de la hermosura física y por los incentivos de la soberbia vencedora y de la vanidad vulgar (26-27).

En la medida en que están orientadas hacia la satisfacción de deseos inmediatos, las acciones del Zarco se oponen diametralmente a las de Nicolás el herrero. Si bien Nicolás representa, como hemos visto en las lamentaciones de Manuela después de su decepción, la promesa de cumplir con el deseo (ideológico) de la "virtud doméstica," a través de cierta estabilidad, de los goces consoladores que ofrece la modesta vida cotidiana, de la virtud que conlleva el trabajo arduo, honesto (y poco remunerado); por el contrario, el Zarco rechaza la posibilidad de dejar su estilo de vida caracterizado por la inestabilidad y el riesgo, tal como se puede observar en las siguientes afirmaciones:

Si Manuela hubiese sido menos bella o más pobre, tal vez el Zarco no habría deseado su posesión con tanta fuerza, y poco le habría importado que hubiese sido virtuosa. El no buscaba el apoyo de la virtud en las penas de la vida, sino las emociones groseras de los sentidos para completar la fortuna de su situación presente. Iba a poseer a la linda doncella para satisfacer una necesidad de su organización, ávida de sensaciones vanidosas, ya que había saboreado en placer inferior de poseer magníficos caballos y de amontonar onzas de oro y riquísimas alhajas (27).

¿Abandonaría aquel rumbo y aquella carrera de peligros para huir con ella [Manuela], lejos, para gozar en un rincón cualquiera de una existencia oscura y *tranquila*? Pero eso también era imposible para aquel facineroso, que había probado ya los embriagantes goces del combate y del robo. Dejar aquella vida agitada, inquieta, sembrada de peligros, pero también de pingües recompensas, era *resignarse a ser pobre, a ser pacífico* (...). Podía convertir su botín, que era importante, en tierras de labor, en un rancho, en una tienda. Pero él *no sabía trabajar*, y, sobre todo, *le repugnaba hondamente esa existencia de trabajo oscuro y humilde, monótona, sin peripecias, aburridora*, expuesta siempre al peligro de una denuncia, sin más afán que el de ocultar siempre el pasado de crimen. sin más entretenimiento que el cuidado de los hijos, sin más emociones que las del terror (27-28; los énfasis son nuestros).

Así, vemos que los deseos del Zarco no son modelos para la comunidad. Es notable que los deseos atribuidos al Zarco aparezcan en contra incluso de la posibilidad de perpetuación biológica de la nueva Nación: no quiere casarse y la posibilidad de criar hijos no lo satisface.

Como lo muestra claramente el desenlace de la novela, la “fortuna,” tan evocada como fuerza motriz en *Clemencia*, no favorecerá al Zarco. Tal hecho es enfatizado en el encuentro con un buho en el camino después de una visita nocturna a la casa de Manuela. Al preguntarse por el significado del buho, comenta para sí mismo que su superioridad racial lo protegerá, exclamando: “¡Bah! Esto no le da miedo más que a los indios, como el herrero de Atlihuayan; yo soy blanco y güero...; a mí no me hace nada” (28). Irónicamente, por burlarse de esta creencia popular, el Zarco, al final de la novela descubre que la rama en la que lo cuelgan es la misma rama en la que aquella noche cantaba el buho (89).

Enrique Flores y el Zarco son, por lo tanto, personajes impulsados por deseos que las tramas denuncian como no mexicanos y hasta anti-mexicanos, en la medida en que impiden en el plano político las posibilidades de crecimiento y de desarrollo de la comunidad, microcosmos de la Nación. Paradójicamente, su estatus negativo hace que los dos sean centrales en la progresión de las respectivas tramas novelescas, ya que representan el Mal que es preciso eliminar o vencer. Con su ambición y sus deseos negativos que unen la intriga histórica con la intriga sentimental, la

eliminación de Enrique Flores y del Zarco, se convierte en el objetivo de los demás protagonistas masculinos. Esto nos ayuda a entender el hecho de que el título de *El Zarco* retome el nombre de este personaje para subrayar su carácter histórico de antagonista. En la medida en que avanzan en la lucha contra el Mal, las tramas presentan una característica genérica típica del melodrama. “En el conflicto entre virtud y villanía, ésta última constituye la fuerza activa y el motor de la trama. (...) La fuerza de lo diabólico en el melodrama deriva del hecho de que es una amenaza personalizada, de su pronta ejecución de sus declaraciones de propósito, de su capacidad de reducir la inocencia a un estado de impotencia” (Brooks 1976: 34).<sup>132</sup>

## 2. El deseo colectivista en su evolución

Figuras del deseo del sacrificio y orden, Fernando Valle y Nicolás se oponen respectivamente a Enrique Flores y al Zarco. Sin embargo, a pesar de que dichos deseos respondan a las necesidades históricas del momento de sacrificarse luchando en pro del bienestar colectivo, cada uno abriga también la esperanza de satisfacción de deseos privados. Veremos aquí como, en el proceso de constitución de un “héroe mexicano,” tiene lugar una evolución de Valle hacia Nicolás, en un movimiento que hace más específicos los criterios de heroísmo y que propone un cierto tipo de conducta individual como factor indispensable para el bien común. Nos detendremos más en el caso de Valle, ya que representa un primer intento de construcción de un héroe mexicano que se diferencia de Flores, es decir, del tipo importado del héroe ambicioso.

### A) Valle: el héroe romántico idealista

A pesar del modelo ejemplar que sería necesario para reducir lo atractivo que es un

---

<sup>132</sup> “(...) in the clash of virtue and villainy, it is the latter that constitutes the active force and the motor of plot. (...) The force of evil in melodrama derives from its personalized menace, its swift

personaje como el de Flores, Fernando Valle no está exento de contradicciones. Aparece como el típico héroe romántico, caído en las garras de la Fatalidad, entregado a aceptar la miseria y el rechazo general en los que ha vivido hasta el presente, negando toda posibilidad de cambiar su situación. Frente a las declaraciones fantasiosas de la ambición de Flores, la crudeza con la que Valle presenta su pasado como una seguidilla ineluctable de adversidades lo constituyen como un personaje que experimenta dolorosamente el mundo real: “Las ideas que tengo [sobre el amor y mi falta de suerte] no me vienen de los libros, sino de las impresiones que he recibido desde mi infancia. He sufrido, y el mundo, que pudo haber sido para mi un edén, fue un infierno desde los primeros pasos. ¡Feliz quien como usted sólo ha pisado rosas en el camino!” (23).

Por otra parte, con respecto a su potencial de acción patriótica, ya hemos visto que Valle, en un principio, no vacila en ponerse a la disposición de sus superiores en la lucha contra el invasor. Sus deseos están, por lo tanto, en este primer momento (3ª función), regidos por el ideologema patriótico “es necesario sacrificar las necesidades personales para contribuir a la defensa del bienestar colectivo.” A la inversa de Flores que se propone aprovecharse de la Intervención Francesa para mejorar su “calidad de vida,” Valle tiene como intención entregar su vida, si es necesario hacerlo, para el triunfo de la República.

Esta fuerte voluntad patriótica vacila con la integración del personaje de Valle a la trama sentimental. Flores le obliga a actuar en este terreno (función 3) y su falta de éxito lo lleva a prestar atención a sus necesidades afectivas. Así se inicia el conflicto en nuestro comandante entre el deseo de hacerse más humano y el deseo de “hacerse más liberal,” contribuyendo lo más posible a la causa Republicana. Esta dualidad de deseos conlleva cierta transformación en el personaje de Valle que Flores explicita en tono burlón ante sus camaradas de armas: “Caballeros,

---

execution of its declarations of intent, its reduction of innocence to powerlessness.”

he aquí el prodigio, Valle enamorado, Valle el taciturno, Valle el huracán, Valle el enemigo de las pasiones, Valle el que se reía con desdén de nuestras debilidades, he aquí que se humaniza, que se hace accesible, que se apasiona..." (10).

El amor aparece como un deseo reprimido en Valle. Este hace equivaler la consecución de la felicidad y de la realización individual mediante el amor, al fracaso de satisfacer cierta expectativa de virtud y austeridad: "como desde niño he carecido del dulce placer de sentirme amado, y como he atesorado en el alma un inmenso caudal de cariño tan ardiente como puro, he deseado con avidez amar; pero hubiera creído profanar mis sentimientos entregándome a las pasiones banales y que gastan la organización corrompiendo casi siempre el alma" (22).

Como buen personaje romántico, su carácter taciturno rodea a Valle de cierto misterio que los demás personajes tratan de aclarar progresivamente (9, 20, 34). La primera aproximación se da cuando los compañeros de Valle le atribuyen erróneamente un deseo secreto de ascenso social (8-9). Luego, su tía Mariana menciona la relación de alejamiento total de Fernando con su familia fuertemente conservadora, lo cual atribuye a motivos políticos (20). Finalmente, Clemencia plantea a Valle la posibilidad de que este "misterio" sea de índole sentimental (34). Estas dos últimas causas revelan un conflicto en el proceso de auto-definición de Fernando. Muestran también una serie de construcciones ideológicas alrededor de las cuales se desarrolla el proceso de búsqueda identitaria de Fernando; la búsqueda del éxito personal mediante el amor equivale aquí a lo no-virtuoso, mientras que la virtud, cuya definición es una preocupación central del género melodramático, se asocia al deseo de subordinarse a las necesidades del momento histórico. Si bien Flores se define, más allá de sus declaraciones de propósito, mediante la evocación de una serie de rasgos ya configurados en el tipo del *dandy* y del héroe ambicioso, Valle aparece como un personaje en proceso de formación. Su deseo de someterse a las necesidades circunstanciales no es lo suficientemente fuerte para mantenerse

intacto frente al falso interés de Clemencia, lo cual es una concesión de la trama histórica a favor de la intriga sentimental y más novelesca.

Con el interés fingido que le demostrará Clemencia, se iniciará en Valle la lucha entre dos deseos que son, en este contexto, mutuamente excluyentes, y que, dicho sea de paso, equivalen respectivamente a lo que, en términos freudianos, llamaríamos los instintos de vida (abarcadores y totalizadores) y los instintos de muerte (reductores) de Valle: el deseo de humanizarse y de tener éxito en el ámbito sentimental, acercándose así al modelo representado por la figura mediadora de Flores, y el deseo de “hacerse liberal,” deseo que, en este momento preciso, está mediado irónicamente, en la dimensión histórica por el modelo del soldado patriota, acuñado durante la Revolución francesa (Contamine 35-37).

En efecto, frente a los intentos de Clemencia de aclarar el misterio que caracteriza a Fernando, este confiesa lo importante que es el hecho de ser amado para él y la fuerza del sentimiento que el amor de Clemencia ha logrado despertar en él:

Mi secreto es, Clemencia, que he sido siempre infeliz; que jamás un ser piadoso se ha dignado bajar hasta mi los ojos; que he cruzado la vida siempre triste, solitario y desdénado: que sintiendo un alma fogosa y tierna, jamás he creído que nadie pudiese aceptar mi amor, y que usted es el primer ángel que aparece en mi camino tenebroso y maldito; que las palabras de usted han penetrado mi corazón y han hecho nacer en él un sentimiento desconocido, dulce, poderoso, que ha crecido en minutos y que me abraza. (...) He ahí mi secreto (43).

Este amor que busca Valle con tanto fervor aparece como un objetivo más peligroso aún que la lucha patriótica: cuando, en la casa de Isabel, Valle descubre que no podrá aspirar al amor de su prima (función 4), “ se pregunt[a] si no sería más cuerdo para él, que había pensado sacrificarse por la patria, retirarse de aquella casa, no volver a ver a su prima, y refugiarse en sus deberes de soldado, para escapar a los peligros de una pasión que acababa con sus fuerzas” (31). Este comentario marca el inicio de una construcción ideologemática según la cual se evalúan los dos deseos aquí discutidos. En el caso de ser contradictorios, el

amor sensual equivale a la locura, a la ceguera; el amor a la patria a la cordura y a lo virtuoso.

Los dos códigos que median la definición identitaria de Fernando (el comportamiento social individualista que se opone al actuar colectivo patriótico, históricamente adecuado) se funden como contradicción en un instante de alegoría fundacional antes de entrar abiertamente en conflicto después de la traición de Clemencia. Pensando que cuenta con el amor y la devoción de Clemencia, Fernando especula sobre el futuro y se da cuenta de la imposibilidad de tener al mismo tiempo a la mujer amada y la patria, posibilidad típica e ideal de unir el impulso que da el amor con el arrojo en la lucha emancipadora:

No había remedio para él. Se hallaba colocado entre sus deberes de patriota y de soldado y entre sus esperanzas de amante. ¡Primeras esperanzas que habían iluminado el oscuro cielo de su vida y que era necesario sacrificar! Porque el austero joven no vacilaba ni un momento en preferir la patria a su amor y en consagrarse todo entero a la defensa de su país (46).

Sólo al imaginarse un pasado utópico, pero que desea como posibilidad, Valle hace a Clemencia la representante alegórica de la patria:<sup>133</sup>

¡Qué encantos tendría entonces para él la terrible lucha que iba a emprenderse! Además de la gloria del soldado, la gloria del amante; la idea de que hubiese una alma (sic.) que pensase en él, que sufriese en sus adversidades, que se regocijase en sus triunfos, que suspirase por su vuelta, que odiase a sus enemigos, que conservara escondido, pero ardiente, el culto de la libertad, por el que él iba a combatir.

Esto era la dicha, esto era la reproducción de aquellos amores de los tiempos caballerescos en que, mientras el guerrero luchaba por su patria y por su fe, su amada le animaba a lo lejos con sus palabras de amor, y le guardaba una fidelidad que era el premio de sus penas y de su valor. La bandera de la patria tendría entonces para él un símbolo más que idolatrar; el de su amor (47).

La imposibilidad de que se logre esta alegoría, la cual permitiría el cumplimiento de los dos deseos de Fernando demuestra la exigencia de cada objeto en el momento de crisis: la mujer

---

<sup>133</sup> Adoptamos aquí una definición de "alegoría" derivada de las propuestas metodológicas de F. Jameson en su *The Political Unconscious* (sobre todo en el tercer capítulo, "Realism and Desire. Balzac and the Problem of the Subject"), que la hace equivaler al resultado de una operación interpretativa de historización en la que se asocia a un elemento particular de la narración con un conjunto o una abstracción mayores (se deduce su carácter abstracto en comparación con lo

amada y la patria exigen cada una la plena devoción del sujeto que se somete a ellas.<sup>134</sup> Es a partir de esta imposibilidad que se pone en duda, aunque sea brevemente, el modelo del soldado patriota con el que Valle estaba tan cerca de conformarse.

Con la traición de Clemencia, Fernando integra su deseo sentimental a su condición de militar cuando desafía a Flores a un duelo a muerte. Al lanzar este desafío a Flores, Valle da el paso a definirse como ciudadano según un criterio de hombría, cuando argumenta que el duelo es la única posibilidad de recobrar su honor, diciendo que “sería yo un hombre despreciable si no lo hiciese así” (58). Frente a esta actitud individualista, los superiores de Fernando tratan de ponerlo en su lugar, recordándole que el duelo está severamente prohibido por el Código militar. Pero la prohibición viene acompañada de una argumentación cuyo efecto es despertar de nuevo en él su fervor de patriota, el discurso, como lo vemos en la siguiente cita, funde el deseo de arraigo histórico con el deseo sentimental, dándole la posibilidad de lavar su honor en el campo de batalla:

¿Es usted valiente? ¿Está usted ofendido? Pues tiempo hay para probar su valor combatiendo por su patria y para lavar su ofensa, procurando en el primer combate portarse mejor que la persona que le insultó. Un militar no se pertenece, su vida es de la patria, y arriesgarla en otra cosa que su defensa, es traicionar a sus banderas. ¡Habríamos de dar el escándalo de un desafío delante de los franceses! Batallas son las que debe usted desear y no lances de honor; matando o muriendo usted quedaría deshonrado en un desafío personal. El comandante Flores ha probado su temple de alma en los combates (...) y en cuanto a la ofensa que haya podido inferir a usted, él le invitará, llegado el caso, a avanzar sobre el enemigo, y entonces el que se quede atrás será el que tenga que confesarse vencido. Así deben hacerse los desafíos en tiempo de guerra, y no exponiendo a la vergüenza su cuerpo y a los jefes con reyertas personales, estériles para la causa que defendemos y criminales a los ojos de la sociedad (58).

Cuando Fernando le dice al doctor L. que sólo le queda como posibilidad el suicidio, ya que le negaron el duelo, éste último, como suma expresión del sistema de valores desde el cual

---

“concreto” de los elementos del universo diegético), como, por ejemplo, una clase social.

<sup>134</sup> Curiosamente, los destinos que cada deseo reserva a Fernando son equivalentes en su mente: cuando éste se da cuenta de que Clemencia lo ha traicionado por Flores, el narrador especifica que “Fernando estaba entregado ciegamente a su amor por Clemencia y no había para él medio entre ser amado de ella o

se narra y evalúa la acción novelesca, aprovecha también de la situación para reprocharle su comportamiento y su cambio de prioridades:

(...) la espada de usted no debe cruzarse sino con la de los enemigos de la patria. En el primer combate usted se cubrirá de gloria o morirá, y de una u otra manera quedará bien puesto a los ojos de su rival y los de esa señorita, que sería la primera en censurar a usted una querrela tan personal en el momento mismo en que el enemigo se presenta frente a nosotros. ¡Que duelo ni que suicidio! El combate mañana, y olvidemos hoy esas miserias de salón que sólo pueden afectar a quien, llevando una vida ociosa, no tiene otro campo más hermoso en qué demostrar el temple de un alma altiva y honrada (58).

Aunque estén mediados por los códigos militares, el comportamiento y los deseos de Valle a partir del momento en que lo traiciona Clemencia se orientan casi exclusivamente hacia la venganza. Cuando Valle muestra al coronel las pruebas de la traición de Enrique, su superior le dice que “ha hecho usted un servicio a la causa de la República” (72). En realidad, Valle esperaba una oportunidad semejante para ejercer su venganza personal sobre Flores. De hecho, lo libera de la cárcel (función 13) para ahorrarle sufrimientos a Clemencia, negando así de manera absoluta su deber de patriota. Este abandono de su identidad de patriota está relacionado con la creencia de Valle en su infortunio, una fuerza motriz incontrolable que se opone a la posibilidad de logro individual mediante las acciones propias. Valle actúa como un típico héroe romántico, destacando el papel negativo de la fatalidad (Sabbah 68).<sup>135</sup> Cuando intercepta los documentos que demuestran la traición al ejército Republicano de Flores, Fernando se sorprende de que “es la primera vez (...) que la casualidad me favorece. Era justo, hasta ahora no había sido todo más que un continuo llover desgracias sobre mí” (67).

A pesar de la momentánea renuncia a sus ideales, se alaba la *intención* patriótica de Fernando. La selección de hechos que se narran en la confesión final de Valle, dentro del

---

morir” (55).

<sup>135</sup> En su estudio sintético del héroe romántico en la novela francesa decimonónica, Hélène Sabbah especifica que “El ‘mal de vivre’ del héroe romántico, esta oscilación constante entre dos tendencias

contexto de un diálogo cargado de emoción con el doctor L. constituye un momento característico del melodrama: la revelación de la virtud oculta o ignorada. En esta confesión Valle se asemeja aún más al héroe romántico marcado por la fatalidad. En sus palabras se retrata como un hombre ascético y virtuoso que ha sido tan maltratado por el destino, a pesar de su imperecedera vocación de hombre racional liberal, que termina por ceder ante “las leyes de la humanidad” que tanta adversidad le han dado. En la interpretación que da Valle de su trayectoria vital, su muerte viene como una salvación en comparación con el sufrimiento constante que ha marcado su existencia:

Me agrada que cese una lucha en que desde niño he llevado la peor parte. Voy a contar a usted algo de mi vida en cuatro palabras; usted indagará lo demás, y cuando se acuerde de mí, procure usted añadir el estudio de lo que me ha pasado a los demás que haga, procurando descifrar esto que en la tierra llamamos mala suerte. (...) yo no sé si en buena filosofía estará admitida la influencia de la Fatalidad, yo ignoro estas cosas; pero el hecho es que, sin haber hecho nada que me hubiese acarreado el castigo del cielo, que sintiéndome como un alma inclinada a todo lo noble y bueno, he sido muy infeliz y he visto cernerse siempre la tempestad de la desgracia sobre mi humilde cabaña, al mismo tiempo que he visto brillar el cielo con todas sus pompas sobre el palacio del malvado, que se levantaba frente a mí, insolente en medio de su fortuna (86).

Después de esta amarga denuncia de la injusticia que ha sufrido a manos del destino, Fernando sintetiza el conflicto entre su voluntad de ser liberal y su sentimiento de no pertenecer, en el que este último termina por ganar:

He ahí mi historia, historia de dolor, de miseria y de resignación; jamás me he sublevado contra la dureza de mi suerte, jamás he manchado mi vida con una acción innoble. He sido liberal, he ahí mi crimen para mi familia, he ahí el título de gloria para mí. Mi padre sabrá que he sido un soldado oscuro en el ejército republicano, pero jamás un criminal. Conservo su nombre puro, y aun el motivo que me lleva al cadalso es un motivo de que se enorgullecería cualquiera. ¡He faltado a las leyes militares, pero no a las de la humanidad! Quizás hago un mal a la patria, pero para mí ahorro lágrimas y evito la desventura a un corazón que ama con delirio (87).

En esta decisión de Valle, se resuelve el conflicto entre sus deseos. Eligiendo la muerte, elige un tercer deseo que pone fin a su narrativa sin resolución histórica. Al mismo tiempo, Valle aclara el misterio que lo rodea remitiendo al distanciamiento de su familia, debida a motivos políticos (86).

---

opuestas, se percibe a menudo como una verdadera fatalidad, que es difícil de remediar” (68).

En este sentido, el camino de Valle hacia el heroísmo, marca el desmoronamiento de la familia colonial, compensado por su ingreso a “la familia liberal.”

En este mismo sentido, a pesar de la resignación de Valle, éste abomina de la causa de su muerte ante el doctor, exclamando que “¡No creía yo que había de morir así!” (81) y que “no hubiera querido yo morir así. Yo soñaba con la gloria; yo anhelaba derramar todavía más mi pobre sangre en los altares de la patria; yo me hacía la ilusión de sucumbir con la muerte de los valientes, a la sombra de mi bandera republicana” (88). En una explosión de *pathos*, el doctor L. valida este deseo inmediatamente, integrando el destino de Fernando a las tramas sentimental e histórica, al comentar que: “Yo no pude responderle, lloraba y se me anudaba la garganta. Aquella desgracia me había conmovido. El crimen de aquel joven era la más sublime generosidad” (85), después de lo cual Valle expresa su resignación frente a su muerte inminente y el doctor L. “le estrech[a] en [sus] brazos y le di[ce] tartamudeando” que “usted merecía vivir y ser grande” (88), redimiendo así a Valle como héroe de la novela.

Esta redención y la accesión de Valle al estatus de héroe es difícil de interpretar. Podría ser una concesión de parte de la trama histórica de la novela a favor de la trama sentimental ficticia. En efecto, la resolución de la trama histórica se pospone: Fernando termina como héroe de la novela por su intención patriótica y por haber sustituido a Flores, acto que demuestra un valor humano inestimable. El otro se salva pero será castigado con la derrota de los invasores que queda fuera de la diégesis. Por otra parte, en un nivel alegórico, ésta es también la victoria del héroe romántico patriota y fatalista frente al héroe ambicioso y oportunista, es decir la victoria de un México que con todas sus paradojas triunfa frente a la Francia imperial. Las contradicciones que demuestra el personaje de Fernando Valle crean una multitud de interpretaciones posibles, a la inversa de *El Zarco*, que resulta ser un texto mucho más monológico, centrado en la promoción de la ley y de un estado fuerte.

## B) Nicolás: el hombre nuevo liberal mexicano

Nicolás es un ejemplo de la resolución de las contradicciones que aparecen como imposibles de resolver en el caso de Valle. El deseo de Nicolás es, por una parte, satisfacer una necesidad de amor, pero, por encima de esto, domina la necesidad de restaurar el orden, eliminando a los bandidos, para que los habitantes de la comarca puedan resumir su vida cotidiana. Nicolás se da cuenta rápidamente de lo fútil de su persecución de Manuela y logra desviar la energía hasta entonces invertida en este objeto de deseo en la guerra contra los bandidos. Frente a su fracaso con Manuela, el destacarse en la lucha por el orden aparece como la posibilidad final para el herrero de salir adelante en circunstancias más favorables. Este cambio de orientación (dirección de la trama) de un deseo que apunta desde el bien individual a otro, cuyo objetivo es el restablecimiento del bienestar colectivo, queda establecido con toda su fuerza en el tenso diálogo entre Nicolás y las autoridades locales (función 3a.). En dicho diálogo el comandante le pregunta a Nicolás qué autoridad tiene él para decirle lo que debería hacer contra los bandidos, Nicolás responde autodefiniéndose como ciudadano virtuoso, que reclama la necesidad de orden social, revelando así la nueva orientación de sus deseos:

yo soy un vecino honrado del distrito; soy el encargado de la herrería de la hacienda de Atlahuayan, y el señor prefecto sabe que he prestado no pocos servicios cuando la autoridad los ha necesitado de mí. Además, soy un ciudadano que sabe perfectamente que usted es un jefe de seguridad pública, que la tropa que usted trae está pagada para proteger a los pueblos (41).

Después de la huida de Manuela, el comandante replica a Nicolás, infiriendo que su motivación de perseguir a los bandidos es del orden sentimental, frente a lo cual el herrero clarifica la fuerza motriz de sus deseos. Más que encontrar a Manuela, tiene:

otros fines que son de mayor importancia. Se lograría acabar con esa guarida de malhechores que tienen azorado el distrito; se lograría tal vez matar o coger a los asesinos a quienes persiguió el señor comandante ayer y antier inútilmente; se les quitaría el robo, se les

quitarían los demás robos que tienen guardados allí, se liberaría a los hombres que tienen plagiados hace tiempo, y el señor comandante cumpliría con su deber, restableciendo la seguridad en todo este rumbo. (...) hasta el Supremo Gobierno se lo agradecería. (41).

Nicolás logra la transición, o transferencia de energía, que no alcanza a hacer Fernando Valle: mientras nuestro comandante lleva siempre con él su orgullo herido, Nicolás es capaz de desviar su deseo sentimental al plano histórico, manteniendo así intacto su amor propio. El narrador de *El Zarco* describe la situación afectiva de Nicolás cuando se acaba de morir su amor por Manuela: el herrero tiene “una alma altiva,” “como todos los hombres de gran carácter, era orgulloso” y por esto no insiste más en conseguir el amor de Manuela (48). Su deseo no reduce el mundo a un conjunto de objetos destinados a la posesión como el de Enrique Flores o del Zarco: Nicolás deja de amar a Manuela porque no es “uno de esos hombres vengativos y tenaces que hacen del sufrimiento un modo de triunfar y de vengarse.”

si hubiese sido uno de esos viejos libertinos para quienes el deseo es una coraza que les hace invulnerables, y para quienes la posesión a toda costa es ya el único objeto de su amor sensual, Nicolás habría permanecido firme en su intento (...)

Pero Nicolás era un hombre de otra especie. *Indio, humilde obrero*, él tenía, sin embargo, *la conciencia de su dignidad y de su fuerza*. El sabía bien que valía, como hombre y como pretendiente, lo bastante para ser amado por Manuela. Su honradez inmaculada le daba un título, su posición, aunque mediana, pero independiente y *obtenida merced a un trabajo personal*, lo ennoblecía a sus ojos; su *amor sincero, puro*, que aspiraba a la *dignidad conyugal* y no a *los goces pasajeros del deseo material*, le hacían valorizarlo y estimarlo, como un tesoro que debía guardarse intacto (48-49; el énfasis es nuestro).

En este fragmento descriptivo se construyen varios ejes que guían la actividad de interpretación de la novela: oponiéndose al héroe ambicioso y al héroe romántico entregado a su destino, Nicolás aparece como el ideal del hombre nuevo mexicano. Su condición de indio y de “humilde obrero,” valorada en principio de manera negativa, adquieren un valor positivo pues están acompañados de cierto grado de auto-conciencia que permite construir una definición identitaria más fuerte y más nítida. Se reiteran también una serie de ideogemas según los cuales lo “bueno” y lo liberal mexicano equivalen en el plano sentimental, a la dignidad y la “razón” del amor matrimonial y, en el plano del

comportamiento, a la satisfacción de las necesidades mediante el trabajo honesto. Se deduce de ello, que “lo malo,” lo “no-mexicano” equivale a la búsqueda del placer inmediato, del amor pasional e instintivo, a la flojera y a la satisfacción de las necesidades por medios deshonestos.

El amor generoso de Nicolás se idealiza en la novela y su realización será la meta final de la trama, oponiéndose fuertemente al deseo de posesión corrupta que guía al Zarco y a Enrique Flores, al amor ciego de Manuela, de Fernando Valle, de Clemencia y de Isabel. Nicolás ama con “un amor profundo y tierno [que] acababa de germinar en su corazón sobre las cenizas de un amor malsano de los pasados días” (44), “él amaba tiernamente, con sumisión, pero con decoro, con pasión tal vez, pero con dignidad, y comprometer este decoro y esta dignidad en algún acto de humillación le habría parecido degradar su carácter y arrastrar por el suelo aquel sentimiento que él llevaba tan alto” (49). Nicolás siente por Pilar un “cariño puro y apasionado,” Manuela le hacía sentir “otra cosa malsana como una enfermedad” (51).

El amor que mueve a Nicolás es evidentemente un deseo mucho más razonado en comparación con los deseos instintivos de Enrique Flores y del Zarco. Nicolás busca el amor matrimonial en el cual cada miembro de la pareja pueda sentirse orgulloso de su situación. El modelo mediador es el del ciudadano humilde que valora por encima de todo su honestidad y su virtud. Como hemos visto en nuestro comentario del espacio, Nicolás representa la ideología de la “virtud doméstica,” la cual posibilita en el nivel alegórico el afianzamiento de un Estado paternalista. Más que lograrse mediante la seducción, el amor verdadero se logra aquí a través del trabajo arduo y de la dedicación a una causa. Cuando Pilar le confiesa que pensaba que Nicolás seguía amando a Manuela, Nicolás naturaliza su asimilación de la

ideología de la “virtud doméstica,” presentándola como un rasgo innato, cuando le responde que

(...) para mí, la estimación es precisamente la base del amor. ¿Yo había de seguir queriendo a una perdida que se dejaba robar por un asesino y un ladrón? ¡Imposible, imposible! De padres a hijos en mi familia india nos hemos transmitido las ideas de honradez altiva que tantas veces me han echado aquí en cara, como un defecto, y que me han granjeado algunos enemigos. Nosotros hemos sido pobres, muy pobres, pero alguna vez yo contaré a usted cómo mis antepasados, *en sus montañas salvajes, en sus cabañas humildísimas, han sabido, sin embargo, conservar siempre su carácter limpio de toda mancha de humillación o de bajeza.* Han preferido morir a degradarse, y eso no por vanidad, ni por conservar una herencia de honor, sino porque tal es nuestra naturaleza. La altivez en nosotros es parte de nuestro ser (52; el énfasis es nuestro).

A la inversa de la trama de *Clemencia*, la de *El Zarco* reconcilia la trama sentimental con la trama histórica, posibilitando su desenlace positivo. El amor de Nicolás y Pilar, más que un estorbo para el desenlace de la intriga histórica, aparece, como dijimos, como uno de los objetivos hacia los cuales apunta el avance de la acción novelesca. A este respecto, es revelador el siguiente fragmento, situado en un final de capítulo (lugar ideal para la puesta en énfasis en el género folletinesco):

así, pues, del rapto cometido por el Zarco, sólo habían resultado la grave enfermedad de la pobre madre y la prisión del herrero de Atlihuyan, la conmoción de las autoridades de Yautepec, muchas comunicaciones, muchos pasos, muchas lágrimas, pero el delito había quedado impune.

Verdad es que también había resultado la dicha de dos corazones buenos; éste era el único rayo de sol que iluminaba aquel cuadro de desorden, de vicio y de miseria (47).

Aunque sea de paso, señalamos la importancia de la imagen del “rayo de sol” para referirse al amor de Nicolás y Pilar. La interpretamos como parte de un proceso de “blanqueamiento” de Nicolás a medida que accede al estatus de héroe mediante sus acciones. Con la progresión de la trama, se desarrolla una simbología que incluye varios indicios del oscurecimiento de la figura del Zarco y del consecuente blanqueamiento del personaje de Nicolás. Esta técnica de representación novelesca, típica de la hagiografía, refuerza la heroicidad progresiva de Nicolás al emparentarlo

con los héroes del género.<sup>136</sup>

### C) Martín Sánchez Chagollan y la formación imaginaria del Estado

Si bien Nicolás logra su mayor éxito en la trama sentimental, sin por eso dejar de luchar por un orden social que representa su salvación, es Martín Sánchez Chagollán “el hombre que ejerció una influencia importantísima en esa época en la tierra caliente, y a cuya acción se debió principalmente la extinción de esa plaga espantosa de bandidos que por años enteros asoló aquellas ricas y fértiles comarcas” (78). De aparición tardía en la novela (función 5a), Martín Sánchez contribuye exclusivamente al desarrollo de la trama de inspiración histórica.

Los motivos de Martín Sánchez están relacionados con los del Zarco. Si bien el Zarco roba para llevar a cabo su venganza sobre sus antiguos opresores, Martín Sánchez persigue sin piedad a los *plateados* para, en primer lugar, vengar a su padre y a su hijo que han sido asesinados y, en segundo, para vengar sin excepción a todos los que han sufrido a manos de los bandidos. Se insiste en esta transformación de Martín Sánchez de vengador de una causa personal en justiciero social:

Así es que Martín Sánchez tenía que vencer día a día tremendas dificultades, pero su sed de venganza le dio fuerzas superiores.

Movido por un sentimiento personal, poco a poco, en él, fueron reuniéndose los rencores generales, como en un pecho común; cada venganza por un crimen de los *plateados* encontraba en su espíritu un eco, cada asesinato cometido por ellos era inscrito en el tremendo libro de su memoria; cada lágrima de viuda, de huérfano, de padre, se depositaba en su corazón como en una urna de hierro. De vengador de su familia se había convertido en vengador social.

Era el representante del pueblo honrado y desamparado, una especie de juez Lynch, rústico y feroz también, e implacable.

Había suprimido en su alma el miedo, había abrazado con fe su causa, esperando que en ella dejaría la vida, y estaba resuelto; pero también había suprimido, entre sus sentimientos, la piedad para los bandidos

Ojos por ojo y diente por diente, tal era su ley penal. (...)

¿Quién ganaría? ¡Quién sabe, pero Martín Sánchez se lanzaba a ella con los ojos cerrados y con la espada desnuda y con el pecho acorazado por su sed de venganza y de justicia!

---

<sup>136</sup> M. de Certeau comenta el “noircissement du décor sur lequel le saint se détache par des miracles plus fortement marqués” (354).

Los bandidos debían temblar. ¡Había aparecido el ángel exterminador!  
Para aquellas inmundas aves de rapiña no había más que el águila de la montaña, de pico y de garras de acero.

Martín Sánchez era la indignación social hecha hombre (79-80).

Así, Martín Sánchez aparece como una especie de sujeto transindividual, en un sentido más particular, del grupo de ciudadanos deseoso de deshacerse de la presencia de los bandidos y restablecer el orden. A la inversa de Fernando Valle que se queda sin poder realizar su deseo de morir en la lucha por el bien común, Martín Sánchez arriesga la vida en cada pelea contra los bandidos, logrando así la pertenencia total a la nación como “comunidad de vida y muerte.” Su deseo es idealizado pues es desinteresado y lo acompaña una valentía excepcional: declara Martín Sánchez que “ni quiero dinero ni tengo miedo” (85). Veamos por qué, más allá de la voluntad que expresa, se elige a Martín Sánchez para eliminar a los bandidos.

Sin embargo, la voluntad del justiciero no es suficiente para que pueda ejercer la anhelada venganza general. El avance de Sánchez Chagollán y sus cien hombres en su deseo de venganza está estorbado por las autoridades locales corruptas (5, 12-3, 26, 37-8, 41, 84):

Por aquel tiempo y en aquellas comarcas (...), los bandidos reinaban en paz, pero, en cambio, las tropas del gobierno, en caso de matar, mataban a los hombres de bien, lo cual les era muy fácil y no corrían peligro por ello, estando el país de tal manera revuelto y las nociones de orden y moralidad de tal modo trastornadas, que nadie sabía ya a quién apelar en semejante situación.

Las autoridades locales eran autoridades de burlas en las poblaciones (42).

Frente a esta ausencia de una fuerza estatal eficaz,<sup>137</sup> Martín Sánchez y sus hombres se erigen como alternativa a la corrupción y la debilidad de la autoridad local representada en la novela, “aquella fuerza mal vestida y peor montada, que se forma en la placita para

---

<sup>137</sup> Max Weber, define al estado como “esta agencia dentro de la sociedad que posee el monopolio de la violencia legítima” (citado en Gellner 3), y Ernst Gellner insiste en que “El estado es esta institución o grupo de instituciones específicamente preocupadas por el cumplimiento de la ley y el mantenimiento del orden” (4). Basándonos en estas definiciones, consideramos que representarían, el estado, no solo las fuerzas policiales de una nación, sino cualquier organismo que poseyera un

pasar lista" cuyo comandante era "de mala catadura, vestido de una manera singular, con un uniforme militar desgarrado, y cubierto con un sombrero charro viejo y sucio" (37). La descripción física del comandante da cuenta en sí de un obstáculo para la formación de una fuerza estatal eficaz: el sombrero charro que viste es seña de su ocupación anterior a la de comandante militar. *Charro* tiene una doble marca: se refiere en primer lugar a ese "Jinete que viste traje especial, compuesto de chaqueta con bordados, pantalón ajustado, camisa blanca y sombrero de ala ancha y copa alta" (DALE 360), también llamado charro, y en segundo, es sinónimo, en el México de la época, de *plateado* (Vanderwood 1981: 17). La indumentaria del comandante es una manera de integrar el elemento que se critica en esta fuerza estatal, es decir, el constante intercambio de personal en las décadas de 1850 y 1860 entre los grupos de bandidos y las fuerzas policiales. Buen ejemplo de este intercambio son precisamente los *plateados*, los cuales, según Vanderwood,

surgieron a causa de la inhabilidad de los generales liberales de grado superior (...) en premiar a las tropas voluntarias con algo más que agradecimientos después de que hubieran tomado la ciudad de México de las manos de los conservadores en 1860. (...) Tras haber gozado de las ganancias que producía el campo de batalla, estos veteranos no estaban en absoluto dispuestos a volver a casa para subsistir, entonces, se quedaron con sus armas y se tomaron al bandidaje (1981: 17).

Los *plateados* tuvieron al país casi paralizado entre 1861 y 1863 cuando,

enfrentado con la Intervención Francesa, el presidente Benito Juárez amnistió a los *Plateados* y reclutó la mayoría como guerrilleros republicanos. Siempre tan pragmáticos, la mayoría de los bandidos se aliaron con los franceses en busca de un mayor salario y de lo que esperaban sería un futuro más provechoso. Cuando la suerte se volvió contra los Intervencionistas, los bandidos imperiales cambiaron de lado. En vísperas de la victoria de Juárez, éste tenía que premiar a estos aliados o enfrentar su vuelta a la delincuencia. Sin embargo, Juárez, como muchos otros líderes enfrentados con una realidad semejante, tuvo el buen sentido de convertir a los bandoleros en sus agentes del orden. De este modo, los bandidos se convirtieron en la base de la más famosa fuerza policial de México, los Rurales (17-8).

Estos Rurales, fundados en 1861, brillan por su ausencia en *El Zarco*. Consideramos

que esta ausencia es sospechosa. En palabras de Richard Sinkin, si bien “los rurales no se convirtieron, como se esperaba, en un cuerpo de élite,” “más bien, sus miembros se reclutaban entre los bandidos locales, ejércitos privados, soldados desencantados, y criminales menores,” “aventureros locales pueden, sin embargo, convertirse en policías eficaces cuando el salario y las condiciones de trabajo están acordes con su temperamento. Tal fue el caso con los Rurales. Con vigor los Rurales cumplieron con su deber de traer el orden público a las calles mexicanas” (104). No podemos sino interrogar la manipulación novelesca del co-texto histórico en la decisión de representar al estado glorioso a través de un individuo. Si, como también menciona Sinkin, los Rurales luchaban exitosamente contra el bandidaje según el relato histórico, ¿por qué omite la novela esta victoria? Quizás porque la lógica que estructura la intención final de la novela, por ser imaginaria, busca clausura, es decir, una resolución definitiva del conflicto más que éxitos parciales.

Creemos que la figura de Martín Sánchez, en tanto versión alternativa y ficticia de resolución del conflicto entre los bandidos y las poblaciones aterrorizadas de México que propone *El Zarco*,<sup>138</sup> encierra una sutil crítica transhistórica del problema del bandidaje en México, del carácter pasajero de las sucesivas fuerzas policiales constituidas durante las décadas de los '50 y '60, y, finalmente, de la corrupción como medio de “hacer justicia.” Examinemos más en profundidad la figura de Martín Sánchez para poder luego compararlo con su equivalente en el co-texto histórico de tres períodos claves de la historia del liberalismo en el México de la segunda mitad del XIX.

Por no tener afiliación con el gobierno central, Martín Sánchez debe encontrar una legitimación de la violencia que está dispuesto a perpetuar, y para ello, recurre nada menos que al

---

<sup>138</sup> Nuestra extensa investigación del tema nos lleva a dudar del narrador de la novela que califica a Martín Sánchez Chagollán como un “personaje rigurosamente [sic.] histórico” (78).

presidente de la República, Benito Juárez, ya que las autoridades locales sólo desempeñan la función de oponentes en su lucha. Se representa la entrevista entre los dos, enfatizando así la veracidad histórica del personaje de Martín Sánchez. El objetivo del justiciero al ir a México es “pedirle facultades, armas y apoyo” a Juárez. Prestando mucha atención a las razones de Sánchez Chagollán, el presidente de la República decide concederle lo que le permitirá lograr su misión, recordándole que hará así “un servicio patriótico,” permitiéndole al gobierno concentrarse en la lucha contra los invasores extranjeros (86). La descripción de este episodio concluye con una alegoría, entendida aquí en su sentido más rudimentario de personificación de una abstracción:

Al ver a aquellos dos hombres, pequeños de estatura, el uno frente al otro, el uno de frac negro; el uno moreno y con el tipo de indio puro, y el otro amarillento, con el tipo del mestizo y del campesino; los dos serios, los dos graves, cualquiera que hubiera leído un poco en lo futuro se habría estremecido. Era la ley de la salud pública armando a la honradez con el rayo de la muerte (86).

Esta representación directamente alegórica asocia a dos tipos constitutivos de una clase social emergente con abstracciones que constituyen el Estado y su supuesta ética: Juárez legitima la violencia potencial necesaria para devolver el orden público a esta parte de Morelos.

Los sucesivos equivalentes históricos de Martín Sánchez son la Guardia nacional y los Rurales y funcionan de una manera mucho menos ideal. Durante el Porfirato, momento desde el cual se produce la novela (1888), los caudillos corruptos que eliminan a los bandidos carecen de legitimidad. La Guardia nacional, creada en 1856, no pudo luchar contra el volumen de crimen que plagaba a México desde los días de Santa Anna.<sup>139</sup> Los Rurales, a pesar de haber llevado un

---

<sup>139</sup> Richard Sinkin relata el nacimiento y el fracaso de dos distintas fuerzas policiales. La creación de la Guardia nacional fue motivada por un intento de establecer el orden y de crear cohesión en el país. Sin embargo, fracasó ésta última en su primer objetivo. El Reformista “Isidro Olvera se imaginaba una guardia nacional que fuese educada y que se preocupase de mantener el orden público, al mismo tiempo que superase las divisiones de clase. Sus deberes serían la defensa de la República y el mantenimiento del orden público en la ausencia de una fuerza policial autosuficiente. (...) Pero la Guardia nacional, por muy útil que haya sido para el fomento de un sentimiento nacionalista entre

exitoso combate contra el crimen (Sinkin 103-4), representan, como dijimos, el constante intercambio de personal entre bandidos y fuerzas policiales que caracteriza el periodo que va de la Guerra de Reforma a después de la Intervención Francesa (Sinkin 103-104; Vanderwood 17), denunciado en la novela.<sup>140</sup> Los “justicieros” del porfiriato carecen totalmente de valor ejemplar: según el historiador Friedrich Katz, no fueron ni Díaz ni el estado centralizado los que pusieron fin al bandidaje sino más bien los terratenientes locales que habían sido a menudo aliados de los bandidos y que se habían dado cuenta de que estos podían parar el flujo de inversiones extranjeras en sus distritos (85). La ayuda activa de dichos detentores locales de poder tuvo a menudo una importancia decisiva (86). En comparación con estas figuras difíciles de erigir en modelo, se elige, en un movimiento crítico, al personaje “sin dimensión humana” de Martín Sánchez para encarnar el Estado.

Esta elección da cierta clausura al proceso de búsqueda de un héroe representado en las novelas. Además de cristalizar una toma de posición crítica, nuestro justiciero entra también en un diálogo estrictamente pragmático con los demás héroes de las novelas. Ya hemos visto que la ley que rige las acciones de Martín Sánchez es el “ojo por ojo diente por diente” que se denuncia en el Nuevo Testamento (Mateo 5: 38). En este sentido, la frialdad con la que este personaje avanza hacia el cumplimiento de su deseo contrasta intertextualmente con el exceso de humanidad que aleja a Valle de su objetivo principal. En efecto, cuando, en *El Zarco*, Nicolás y Pilar vuelven de su matrimonio (función 6b), la comitiva nupcial se encuentra en el camino con Martín Sánchez que había interceptado al Zarco y a sus acompañantes en su intento de matar a Nicolás y capturar

---

todos los mexicanos, no fue capaz de proveer la protección policial necesaria en el México de mediados del siglo XIX. (...) El bandidaje siempre había sido un problema con el cual varios gobiernos anteriores habían intentado lidiar en vano” (102).

<sup>140</sup> “El general González Ortega, conociendo el grave error que había cometido dando cabida en sus tropas a varias partidas de plateados, que no hicieron más que asolar las poblaciones que atravesaba el ejército las poblaciones que atravesaba el ejército y desprestigiarlo, no tardó en perseguirlas, fusilando a varios de sus jefes” (26).

a Pilar (88). Aquí, Nicolás peca por exceso de humanidad dejándose conmover por la dolorosa locura de Manuela y por sus ruegos de que no asesinen al Zarco y le pide a Martín Sánchez que perdona al Zarco, aunque fuese solo por ahorrarle sufrimientos a Manuela. A la inversa de Valle y Nicolás, nuestro justiciero permanece impávido frente a estas situaciones extremas, en las que se perdona al enemigo, y no se deja desviar de su objetivo. Es precisamente la ley del “ojo por ojo, diente por diente” la única que permite operar en estas circunstancias.<sup>141</sup>

### 3. Deseos femeninos

Al igual que los deseos de los personajes masculinos, los de los personajes femeninos están polarizados: por un lado se encuentran los que obedecen al instinto, representado aquí por el deseo de seducir, de “coquetear,” por otro, están los que, asociados con la razón, contribuyen de manera significativa al mejoramiento del mundo representado.

Ya hemos anunciado la condena que se hace en nuestras novelas de los deseos de Clemencia, Isabel y Manuela. Motivados respectivamente por la vanidad en el caso de Clemencia e Isabel (21) y por la codicia en el caso de Manuela. Estos deseos se asocian repetidamente con un estado de ceguera. La energía involucrada en la actividad de seducción aparece como algo negativo que embota los sentidos, obstruye la vista, entorpece, enturbia, y enceguece a la víctima. El deseo amoroso tiene los mismos efectos en el sujeto deseante. Trátese del magnetismo de Flores que atrae infaliblemente a las guadalajarenses en la escena introductoria en la que espera a Isabel en la plaza frente a la iglesia (17), trátese de Isabel

---

<sup>141</sup> Sin quitarle valor, nuestra interpretación se diferencia de la de Alejandro Rivas Velázquez en la medida en que, más que encontrar en la figura de Martín Sánchez la textualización de una medida excepcional de parte del Congreso que, en junio de 1861, le permitía al gobierno, para acabar con los conservadores en la Guerra de Reforma, “contratar un empréstito de un millón de pesos y suspender las garantías individuales y todas las libertades, inclusive la de la prensa” (179), vemos en este personaje la resolución imaginaria de un problema que se niega a desaparecer.

(17),<sup>142</sup> trátase de Valle que se altera notablemente al encontrarse con la mirada de Clemencia (18, 26), trátase de Clemencia e Isabel que no pueden resistir al poder de la mirada totalizadora de Flores a pesar de la amenaza a su virtud que creen percibir en ella (19, 20, 26, 27), o de la pérdida casi total en Isabel de su habilidad social ante las palabras lisonjeras de Flores (33), o de la tortura que sufre Fernando ante la intensidad de Clemencia en su trato con él (35, 40, 41, 47), o de la locura que siente Isabel al enamorarse de Enrique (47, 48), o de la ceguera que confiesa Fernando al pensar que Clemencia lo podía amar sinceramente (88), la actividad seductora adquiere siempre un estatus negativo en *Clemencia*. Buen ejemplo de ello es la pérdida de juicio de Isabel ante la figura imperiosa de Enrique Flores: “Isabel pasaba revista en su memoria a sus adoradores antiguos; los comparaba con Enrique, y aun haciendo todos los esfuerzos posibles para ennoblecerlos, para poetizarlos, para exagerar sus cualidades brillantes, los encontraba inferiores, los encontraba prosaicos, por más que evocaba en su favor toda la antigüedad del afecto, todo el orgullo del patriotismo” (26).

Aparte de un fuerte deseo de satisfacer su amor propio, Clemencia demuestra cierta confusión en la elección del objeto de su deseo. Para engañar a Isabel, le hace creer que no busca hacerse el blanco de las pasiones de Flores, y que más bien le interesa el amor de Fernando Valle. Clemencia enumera las características de su ideal masculino y atribuye a éstas su supuesta falta de atracción por un pretendiente como Flores:

(...) soy original en mis ideas. No he amado nunca, porque no he encontrado jamás el alma a la altura de las cualidades físicas, y sería triste para mí amar a una bella estatua. (...) Yo busco en el escogido de mi corazón, la fuerza, la energía, la inteligencia y la elevación de sentimientos: todo esto he creído entrever en Fernando. Hasta hoy, no sé si es enteramente mi ideal, porque menos confiada que tú, no acepto tan fácilmente a un desconocido. Creo en su talento, porque eso se revela desde el primer instante; pero aun no

---

<sup>142</sup> Isabel “se detuvo un instante lo mismo que su compañera, como fascinada por la mirada audaz del bello seductor que estaba acostumbrado a imponer desde el primer instante, sobre las mujeres que veía, el despotismo de su influencia terrible” (17).

conozco su valor personal ni la generosidad de sus acciones. Así es que me reservo. Mira, no lo amo aún; pero si cualquier suceso me hiciese conocer de una manera indudable las grandes dotes que le supongo, le amaría con toda mi alma, le adoraría y procuraría hacerle dichoso con toda la pasión de que una mujer es capaz. Nada habría en el mundo que me detuviera para ser suya; ni la fortuna ni la gloria tendrían para él más tesoros que los que podrían ofrecerle mi amor ardiente y mi ternura inmensa (49)

Clemencia especula sobre la manera en que la transformaría el amor: “sería yo una mujer humilde, una pobre esclava que estaría pendiente de sus ojos para complacerle, y una leona para disputar su amor... la muerte misma me parecería dulce recibida de su mano” (49). Estas palabras, que son más bien la construcción retórica de la mujer abnegada, tienen poca influencia en las acciones inmediatas de Clemencia. Cegada por la atracción que, en realidad, provoca en ella Enrique, hace todo lo contrario de lo que declara aquí y se da cuenta demasiado tarde de que Valle era el que merecía su amor y su devoción. En efecto, un patriotismo tenue y difícil de aislar guía también las acciones de Clemencia. Sin embargo, este sentimiento está demasiado entrelazado con su pasión ciega como para constituirse en una fuerza motriz autónoma: cuando Clemencia apresura a su padre para huir de Guadalajara lo antes posible para evitar ver a los franceses, es también porque no quiere alejarse demasiado de Flores que sigue el camino del ejército Republicano. Su padre comenta esta mezcla de amor y de patriotismo (61). La indeterminación de sus deseos hace que se los condene demostrando constantemente su equivocación, como se hace en este comentario, antes de la inminente ejecución de su querido Enrique, momento en el que, si estuviese menos ciega, Clemencia estaría dudando seriamente de las intenciones de éste:

Clemencia estaba loca de dolor. (...) [Su] exaltado patriotismo (...) le hacía considerar a su amante como víctima de una atroz calumnia, pues conocía perfectamente el carácter de Enrique y sabía que prefería morir antes que traicionar a sus banderas y hacer causa común con los enemigos de su patria. No: Enrique no podía ser traidor, no podía degradar su noble carácter republicano, no podía abandonar la defensa de la nación invadida injustamente, no podía perder su heroica posición para aceptar el yugo francés (76).

A pesar de su reconocimiento tardío del heroísmo de Fernando, no podemos decir que Clemencia

afirme su voluntad patriótica, más bien sucumbe a sus instintos de hembra durante la mayor parte de la trama.

Manuela, a diferencia de Clemencia e Isabel, no orienta su deseo hacia el Mal por engaño, sino que elige conscientemente la vía del Mal (aunque se equivoque respecto del grado de intensidad de este Mal y a las consecuencias de su elección) en la medida en que, a pesar de que el Zarco vestía un traje de militar liberal cuando ella lo conoció, Manuela conocía perfectamente la situación de éste ejército en aquella época (25). Las emociones que mueven a Manuela en su deseo por el Zarco son diversas: cuando lo conoció, “se sintió atraída hacia él por un afecto en el que se mezclaban la simpatía, la codicia y la vanidad como en punzante y sabroso filtro” (25). La codicia que crea en ella El Zarco con sus numerosos regalos (22), afea a Manuela. Cuando se da cuenta de que los aretes en forma de víbora que le regala el Zarco pertenecían a gente que murió a manos de los bandidos, “con los ojos chispeantes de ambición y de codicia” y la dentadura apretada (23), Manuela decide negar la importancia de este hecho y decide aliarse con el Mal porque su objetivo aquí es satisfacer su instinto de posesión: “se inclinó, alumbrándose con la linterna el rostro, procurando sonreír, y sin embargo, presentando en todas sus facciones una especie de dureza altanera que es como el reflejo de la codicia y de la vanidad, y que sería capaz de afeer el rostro ideal de un ángel” (22). Sin embargo, a pesar de la fuerza de su codicia, el equívoco de Manuela se debe también a la ceguera que causa en ella su amor por el Zarco. Le regaña su madre porque rechaza a Nicolás: “Eres tan entonada que cualquiera diría que eras dueña de hacienda. Ni tu padre ni yo te hemos dado esas ideas. Tu crianza ha sido humilde. Te hemos enseñado a amar la honradez, no la figura ni el dinero; la figura se acaba con las enfermedades o con la edad, y el dinero se va como vino; sólo la honradez es un tesoro que nunca se acaba” (10). Manuela admite al Zarco que está “*loca* de amor por él”

(19; el énfasis es nuestro). En efecto, lo que le atrae al Zarco y la empuja hacia la realización de su deseo de ser la querida de un bandido “era el amor, era la fascinación, era una especie de vértigo, lo que la hizo enloquecerse y abandonar todo, madre, hogar, honor, cuando hay de respetable y de sagrado, por seguir a aquel hombre sin el cual, todavía hace dos días, no podía vivir” (65).

Frente a estos deseos negativos encarnados por Isabel, Clemencia y Manuela, Pilar aparece como el único sujeto deseante femenino laudable en las dos novelas. El amor influye de manera positiva en el comportamiento de Pilar. La transforma de tal modo que, como fuerza motriz, determina, mediante sus acciones, el avance de la trama (función 3b), a pesar de que sea un amor más razonado y menos pasional que los sentimientos expresados por el resto de nuestros protagonistas: “el amor de Pilar se había descubierto en un momento solemne y decisivo, sin interés y sin esperanzas, con todos los caracteres de abnegación, de generoso sacrificio, de resolución heroica que deben ser las cualidades del afecto extraordinario” (49-50). De objeto de represión, el amor de Pilar por Nicolás pasa a ser una fuerza motivadora:

En otras circunstancias, ella, dulce, resignada por carácter, tímida y ruborosa, habría muerto antes que revelar el secreto que hacía al mismo tiempo la delicia y el tormento de su corazón. Pero en aquellos momentos, cuando la vida del joven estaba peligrando y lo suponía desamparado de todos y entre las garras de aquellos militares arbitrarios y feroces, la buena y virtuosa joven no tuvo en cuenta su edad ni su sexo; no reparó en que su educación retraída había producido el aislamiento en torno suyo; no temió para nada el qué dirán de las gentes de su pueblo; no pensó más que en la salvación de Nicolás, y por conseguirla salió de la casa de su madrina y se dirigió apresuradamente al cuartel en que le habían dicho que acababan de poner incomunicado al herrero (43).

En su comportamiento, Pilar, movida por estas circunstancias excepcionales, transgrede el discurso prescriptivo que se dirige a mujeres de su clase y de su edad. La manera en que Pilar habla de su comportamiento activo demuestra que ha interiorizado dicho discurso: le dice a Nicolás que, cuando se dejó guiar por su amor, “no fui dueña de mí, no pude

*contenerme*, no di oídos más que a mi corazón” (51; los énfasis son nuestros). Pilar sale de los confines y de la pasividad del ámbito doméstico y se convierte en una mujer y ciudadana activa: “por más que el herrero supiese que Pilar era una niña oscura, débil, tímida. sin relaciones poderosas algo le decía íntimamente que esa niña, inspirada por el amor, se había convertido en una mujer fuerte, atrevida, y fecunda en recursos” (45). Iríamos hasta sugerir que, para acceder a este grado de heroísmo, Pilar pasa por una necesaria masculinización: transita en otro espacio y modifica su carácter, habitualmente pasivo. Más que hacerse el blanco del deseo masculino como Clemencia, Isabel y Manuela, Pilar tiene un objetivo que se juzga como más productivo: liberar al hombre que ama. A diferencia de Clemencia, la cual declara su rechazo de la norma social, Pilar supera la etapa de las declaraciones de propósito y la transgrede directamente.

El amor de Pilar tiene aspectos melodramáticos: aparece súbitamente como una revelación en un momento crucial de la acción novelesca. Cuando Pilar ofrece sacrificarse para salvar a Nicolás, sus palabras

revelaron [a Nicolás] toda la verdad de lo que pasaba en su alma fueron como para él como una luz esplendorosa que iluminó las nubes sombrías en que naufragaba su espíritu ¡Pilar lo amaba, y esa sí que sabía amar! De manera que él había estado embriagándose por mucho tiempo con el aroma letal de la flor venenosa, y había dejado indiferente a su lado a la flor modesta y que podía darle la vida (44).

En comparación con la pasión atormentadora de Clemencia, el amor de Pilar se asocia a la luz de la vida y representa la salvación de Nicolás: es un “amor tanto más grato, cuanto se había revelado de súbito, y justamente cuando se había oscurecido para él todos los horizontes de la vida” (48). En la medida en que aparece polarizado con la oscuridad que se asocia con el Zarco, el decir, el Mal, este amor se concretiza textualmente mediante los mecanismos maniqueístas de representación propios del melodrama.

Los deseos sentimentales de Pilar y de Nicolás desembocan en el matrimonio de los

dos, el cual representa en la novela la primera instancia investidora en la que participa el Estado y la posibilidad de perpetuación de la nueva Nación a través de sus ciudadanos: “Ya la noche anterior se había celebrado el matrimonio *civil* delante del *juez recién nombrado*, porque la ley de Reforma acababa de establecerse, y en Yautepec, como en todos los pueblos de la República, estaba siendo una novedad. Nicolás, *buen ciudadano ante todo*, se había conformado a ella con sincero acatamiento” (87; el énfasis es nuestro).

#### 4. Desenlaces.

¿Cómo se resuelven o no los deseos contradictorios que ponen en escena las tramas de nuestras novelas?

Si *Clemencia* condena claramente el deseo individualista e instintivo encarnado en Flores, ¿por qué hace de éste el ganador? ¿Por qué no le permite a Valle triunfar en la trama histórica y, por consiguiente ganarse el amor de Clemencia? Ya hemos comentado la importancia del logro como ser humano para Fernando. Como fuente de su lealtad, gana “la humanidad.” Por otra parte, si nos fijamos en el título, vemos que Clemencia es la figura central de la novela: en efecto, constituye el centro del conflicto amoroso en torno al cual evoluciona también la trama histórica. Una interpretación alegórica de la novela, según la cual cada personaje representaría un grupo social o una potencia política, nos ayudaría a entender la centralidad del personaje de Clemencia. En efecto, ésta (la proporción de mexicanos que siguen equivocados) se deja llevar por sus instintos hacia Flores (el personaje a la francesa), por querer hacerse el blanco del deseo de éste último. Esta prioridad no coincide con las necesidades de la época histórica. Si Clemencia hubiese optado por Fernando (el México patriota que tiene que luchar con adversarios tanto mexicanos como

extranjeros) desde el principio, [este podría dedicarse plenamente a su deber de patriota. Así, la trama de *Clemencia* aparece como una lección moral para el México que, alguna vez, descartó la búsqueda de lo propio, dejándose atraer por modelos extranjeros. Esta interpretación no explica el triunfo de Flores dentro del tiempo de la diégesis. Creemos que este triunfo es aparente: en efecto, la Fortuna favorece a Flores dentro de la novela. Sin embargo, si recurrimos al co-texto histórico, sabemos que la presencia militar de los franceses, con los que se alió Flores, sólo duró en México hasta el sitio de Querétaro en 1867. *Clemencia* tiene, por lo tanto un alcance didáctico doble en tanto lección moral y lección de historia. A pesar de que no definir con claridad un tipo propiamente mexicano, apto para el momento de crisis y de transición que retoma, la novela delimita lo no-mexicano.

*El Zarco* presenta circunstancias más apropiadas para la constitución de la Nación y de tipos que la encarnen. Aquí, la Nación se plasma en el microcosmo de la familia: si bien el avance de la trama marca la desintegración de la familia constituida por doña Antonia y Manuela, apunta también hacia la creación de otra familia, la que fundará la pareja de Nicolás y Pilar. El huérfano Nicolás encuentra su lugar dentro de la familia nacional sobre la que vela doña Antonia:

Pero en el seno de aquella familia improvisada por la desgracia, junto al lecho de aquella anciana moribunda, hacía falta un hombre, un apoyo, una fuerza que infundiera aliento a los demás y proveyese a las necesidades que siempre aumenta el desamparo. Y ese hombre, ¿quién podía ser sino él, Nicolás, el hombre a quien aquella virtuosa señora había escogido para su yerno, y había amado como a un hijo suyo, el que, a su vez huérfano desde su infancia, había concentrado en ella todo su afecto filial? (48).

La trama de *El Zarco* posibilita la reconciliación de los códigos que aparecen polarizados en *Clemencia*: ejemplo de ello es el pedido de doña Antonia al comandante que restaure el orden prestando “un servicio a la justicia y a la humanidad” (40; el énfasis es nuestro). Sin embargo, la fusión de los dos códigos de comportamiento (el personal y el histórico) no

permite la presencia de un sólo héroe. ¿Por qué esta escisión de la figura heroica en *El Zarco* (Nicolás-Martín Sánchez)? Sugerimos que se debe en parte a una necesidad de obedecer a cierta verosimilitud histórica: si bien Nicolás representa la idealización de una clase social emergente en el México de segunda mitad del XIX, tiene menos que perder a manos de los bandidos que Martín Sánchez, dueño de su rancho y, por extensión, de sus medios de subsistencia. No sería realista armar a Nicolás. Por otra parte, esta escisión de la figura heroica demuestra un deseo de separar la esfera de lo público, en la que opera el Estado, del espacio privado en el que se perpetua biológicamente la Nación. Otra interpretación de este héroe doble sería un modo de reconocer la fuerza y el poder de la figura del bandido, tanto en términos históricos concretos (nos referimos aquí a su volumen, a su cooperación con las autoridades corruptas), como en términos imaginarios. A este efecto, recordemos que el *charro* constituyó un tipo nacional mexicano y que la representación de personaje del Zarco le niega este estatus, constituyéndolo como el villano melodramático en el doble sentido de que “por una parte, refuerza la concepción esencialmente ideológica [que tienen los lectores] de lo diabólico, y, por otra, ‘explica’ la existencia del desorden social” (Jameson 171). El hecho de que “la narración busque esta energía peligrosa, mediante la hipóstasis, en una fuerza ética” (Jameson 171) contribuye también a erigir al Zarco como villano melodramático.<sup>143</sup> Más que la representación fiel de un tipo mexicano, la novela prefiere así la legitimación de la condición de una clase ascendente mexicana mediante su encarnación alegórica en héroes novelescos.

---

<sup>143</sup> “Philippe is not yet, however, a melodramatic figure in that sense: he is not a villain in the twin sense of reinforcing our essentially ideological conception of evil on the one hand, and of ‘explaining’ the existence of social disorder on the other. He is obviously a principle of disorder and violence, but the narrative does not seek to hypostatize this dangerous energy into some ethical or mythic force.”

## CONCLUSIÓN

El propósito de esta tesis ha sido demostrar la manera particular en que se textualiza en dos novelas de Ignacio M. Altamirano el proceso cultural de formación de una identidad nacional. El hecho de que estas representaciones se anclan en sucesos históricos específicamente mexicanos (aunque a veces éstos parezcan ser un pretexto) y presentan ciertos modelos de mexicanidad mientras dramatizan al mismo tiempo la fábula como conflictos entre absolutos, revela la simultánea intención política y didáctico moralizadora de las novelas.

Esta tesis propone, por lo tanto, una lectura crítica de *Clemencia* (1869) y *El Zarco* (1888) en tanto aportes de construcción literaria de una identidad nacional y de la legitimación institucional del proyecto liberal mexicano de modernización llamado “la Reforma.” La hipótesis principal es que estas representaciones novelescas interactúan con otros discursos en el proceso social, histórico y cultural de definición identitaria. Al entrar en esta dinámica, estas novelas se apropian de “materias primas” discursivas para producir una visión específica de la historia mexicana. La integración particular de distintos discursos a partir de la cual se constituye el universo novelesco sirve entonces para construir un proyecto de identidad nacional o colectiva orientado, hacia la legitimación de un ideal nacional específico. En el marco del siglo XIX latinoamericano en el que toda literatura es política (Ramos), el ideario liberal se plasma literariamente en las figuras heroicas, espaciales, y en los deseos conductores de la trama.

La metodología de sigue este estudio se inspira sobre todo de la sociocrítica. Los conceptos provenientes de las distintas vertientes de la sociocrítica nos han permitido echar luz sobre dos aspectos de las representaciones novelescas. Por una parte, conceptos como co-texto, sociograma, ideograma, discurso social, y sujeto transindividual, ayudan a

mostrar más claramente la inscripción de lo social en el texto literario, particularmente en la relación entre las novelas y sus *co-textos* discursivos históricos y políticos. Por otra parte, la intertextualidad, en su acepción más amplia, es más apropiada para comentar el diálogo que establecen elementos de un texto literario (por ejemplo, personajes o tópicos) con otros textos. Este estudio ha considerado también las particularidades genéricas de las novelas (es decir, su asimilación de rasgos de la novela sentimental, y, en menor grado, de la novela histórica), para mejor esclarecer el diálogo intertextual de éstas con sus contrapartidas francesas. El análisis de los rasgos genéricos de *Clemencia* y *El Zarco* permite también entrar con más profundidad en la paradoja que caracteriza gran parte de la producción novelesca de la segunda mitad del XIX latinoamericano. Es decir, el hecho de que los únicos modelos que tenía la novela latinoamericana nacional en ciernes para textualizar una realidad nueva eran formas o géneros literarios que ya habían sido pensados para otra realidad, es decir, el folletín y la novela histórica franceses. Finalmente, la conceptualización de Peter Brooks de la trama como producto de lo que éste llama el “deseo narrativo,” permitió mostrar la manera en que la definición de lo mexicano se manifiesta incluso en los deseos de los personajes, enfrentándolos con obstáculos de índole histórica. Estos acercamientos nos permitieron estudiar ciertos efectos ideológicos en el proceso de definición de “lo mexicano.”

Gracias al marco narrativo de *Clemencia* y a su narrador-personaje, sobreviviente de la crisis nacional provocada por la Intervención Francesa, se asienta ya una autoridad narrativa que combina una fuerte dosis de *pathos*, elemento imprescindible para la transmisión de ideologías en la novela sentimental, con la encarnación de los ideales liberales Reformistas mexicanos, rasgo que recuerda más bien la novela de tesis. Contrasta con esta figura el narrador omnisciente de *El Zarco*, el cual, desde cierta distancia y con la frialdad necesaria, relata el proceso de (r)establecimiento del orden y de desarrollo de una fuerza estatal eficaz que permitiría el

florecimiento de la joven nación mexicana. En su recurrir a la historia y la geografía de México (v. capítulo 3), que entrelaza todo el proceso narrativo, estos narradores cumplen con el deseo expresado por Altamirano de que las novelas sirvan de instrumento didáctico.<sup>144</sup>

Los escenarios representados en las novelas contribuyen a una idealización de la provincia (Guadalajara) y del campo (Yautepec), la cual, desde una perspectiva crítica, ofrece una faceta paradójica. Si la provincia representa lo auténticamente mexicano, es paradójico que el doctor L. narre desde la ciudad de México. ¿Será que la ciudad capital sigue siendo el único lugar en dónde se define “lo nacional,” a pesar de que los habitantes del campo y de la provincia lo viven y encarnan en la vida cotidiana? Sugerimos que esta valoración ambigua de los lugares representa un deseo de integrar a todos los “buenos mexicanos” en el proyecto de mexicanidad liberal Reformista. Lo consideramos también como seña de un intento de darle poder persuasivo al mito de “la tierra” como esencia y fuente de lo nacional, según el cual las bondades, lo auténtico, los recursos morales de una nación se encuentran en el campo, combinando este mito con la autoridad del escritor que forma parte del centro político (urbano). En cuanto a los hogares, el único hogar que emerge como modelo (y, por lo tanto, el único hogar compatible con el proyecto de Nación) aparece en la imaginación de un personaje Manuela. Aprobado por el Estado liberal paternalista, este es el hogar de la familia modesta (futuro hogar de Nicolás y Pilar), la cual, al igual que la pequeña burguesía europea, abraza los valores del trabajo honrado, oponiéndose a la aristocracia ociosa y, con más fuerza en el caso de México, distanciándose de la pobreza abyecta de la mayoría de sus compatriotas. Encontramos otra vez en la valoración de los hogares la búsqueda de una síntesis que permite la integración de la clase media emergente, compuesta de indios educados como Nicolás y el mismo Altamirano, y de las clases mestizas más pobres, a la

---

<sup>144</sup> Altamirano pensaba que “atendiendo a la educación del pueblo, urgía (...) dar a éste nociones de historia patria, de geografía, de economía inclusive, valiéndose para tal fin de un vehículo tan amable, tan bien

sociedad mexicana. Con este hogar mexicano en el campo, se erige una especie de “wishful landscape” (Bloch), lejos de la influencia extranjera que contienen las ciudades, y en el cual crece la familia mexicana, el futuro del país.<sup>145</sup>

Afirmamos que la construcción de sociogramas del héroe y de la heroína, sobre todo en *El Zarco*, reflejan una preferencia por la “representación parcial” que mejor encarna el ideal de la burguesía rural trabajadora naciente en México: los héroes “mexicanos,” se parecen mucho al ideal liberal Reformista del hombre nuevo. Hay que notar, sin embargo, que su mexicanidad es a veces borrosa en comparación con las características de las figuras de alteridad representadas en la novela (Flores, Isabel, Manuela, El Zarco y, hasta cierto punto, Clemencia). En *Clemencia*, el estatus de héroe se atribuye a duras penas a Fernando Valle, especie de encarnación mexicana del héroe byroniano,<sup>146</sup> en un intento de demostrar el equívoco de Clemencia, representante alegórica aquí del México aristocrático, la cual, al tomar finalmente los hábitos, está condenada, como el Tancredo de Tasso, a recordar siempre el haber contribuido a la muerte del que era el más digno de su amor.<sup>147</sup> La aparente falta de un héroe fuerte en *Clemencia* nos lleva a sugerir que el personaje del doctor L. se plantea como figura de la resolución ideal de la contradicción entre Flores y Valle. Curiosamente, Pilar, la única heroína que emerge de las novelas, contradice

---

aceptado por todos como lo era la novela” (Reyes Nevares XXI).

<sup>145</sup> En su estudio de las representaciones de espacios en las novelas europeas decimonónicas, Franco Moretti observa que, en la novela francesa, la juventud solía florecer en las ciudades, mientras que la gente más vieja vivía en el campo (64-5). Es interesante la subversión de esta repartición de edades en nuestras novelas.

<sup>146</sup> Los parecidos entre el típico héroe de Byron y Valle son fuertes. Véase el apartado “The Byronic hero” del *Social History of Art* de A. Hauser (Vol. 3: 199-202) para un comentario de las características del héroe byroniano y de su supervivencia en el tiempo.

<sup>147</sup> Hacemos este paralelismo con el personaje de Tancredo basándonos en el comentario de Cathy Caruth, en el que vincula la historia de Tancredo con las observaciones de Freud sobre el trauma y observa que, tal como Tancredo no escucha el grito de muerte de su amada hasta haber clavado su cuchillo por segunda vez (esta vez, en el tronco de un árbol), de la misma manera el trauma no se puede localizar en el simple suceso violento o originario en el pasado de un individuo, sino que se localizaría más bien en la manera en que su índole ‘no asimilada’ [“its very unasimilated nature”] —la manera en que, precisamente, no se la conocía en la primera instancia— vuelve más tarde para

momentáneamente, en su actitud activa, la cual es necesaria para la Nación liberal, el ideal de mujer de los Reformistas,<sup>148</sup> para mejor confirmarlo después.

La evolución de la trama ayuda a fijar los sistemas de preferencias de las novelas, los cuales condenan ciertos deseos y, por ende, a ciertos personajes. A medida que cada “representación parcial” del sociograma del héroe evoluciona, va encontrando su lugar en las jerarquías novelescas. Se observa a lo largo de la narración la perspectiva del Estado en la valoración positiva de aquellos deseos orientados hacia el bien colectivo. Las motivaciones individualistas siempre terminan perdiendo en el conflicto entre Historia y Deseo. En el *co-texto* histórico de *Clemencia*, se castiga a los traidores como Flores, expulsándolos del conjunto de la “Nación mexicana.” Se castiga también a Clemencia y a Manuela por no haber reconocido claramente al héroe que la Historia estaba consagrando, aún cuando este héroe no se muestra en su tipicidad.

Las novelas no están, pues, exentas de ambigüedades. Estas contradicciones textualizan de varios modos la condición liberal Reformista: como burguesía naciente, este grupo no tenían ubicación de clase preexistente a su emergencia, le correspondía forjarse un lugar en la sociedad mexicana. Llegó hasta atribuirse la responsabilidad de orientar a la población mexicana hacia un ideal nacional que apuntaba por una parte hacia un mejoramiento social y, por otra, hacia la plasmación de una conciencia nacional unificada. De ahí la fuerte presencia de un discurso integrador en los modelos que proponen las novelas. Por las fuertes discrepancias entre este sueño integrador y la realidad socio-

---

hechizar al sobreviviente” (5).

<sup>148</sup> Según el ideario liberal reformista, la esfera de acción de la mujer era el hogar. Tal como lo expresa J.M. Vigil, el ideal de mujer era “un ser capaz de formar las delicias del hogar doméstico; una mujer que pueda partir con el hijo del pueblo sus penas y placeres; una esposa que pueda cumplir dignamente con los deberes que tan santa misión impone; una madre que guíe con prudencia y tino a los hijos que Dios ha puesto bajo su custodia” (Covo 305-6).

histórica.<sup>149</sup> podemos calificar las representaciones novelescas de utópicas.<sup>150</sup> Este ideal utópico, que aspira a definir “lo nacional,” se caracteriza, como en la mayor parte de América Latina, por una contradicción entre los medios de legitimación de una élite dirigente, su adopción a veces necesaria de modelos extranjeros revestidos de prestigio y autoridad y la actitud activa de dicha élite que, en su rechazo de lo extranjero, es capaz de reemplazar, incluso participando en actos de guerra, a la élite conservadora, debilitada por la desaparición del Imperio (su condición de posibilidad colonial) y, en el caso de México, por los errores de dirigentes como Santa Anna.

Las conclusiones a las que hemos llegado es que, a pesar de su afán de producir un ideal identitario integrador y unificado en las novelas, Altamirano (en tanto sujeto transindividual no logra eliminar ciertas contradicciones que presenta el intento de fundar una tradición novelesca mexicana a partir de modelos extranjeros. No logra tampoco superar la representatividad limitada de los modelos que propone. Lo que sí logran las novelas es plantear ciertas lecciones morales para un México que no parece haber asimilado del todo las de la Historia. En este sentido, las novelas se plantean a veces como la resolución histórica de contradicciones concretas (pensamos en la figura de Martín Sánchez como fuerza estatal imaginada que responde activamente al problema del que atestiguan sus equivalentes históricos, es decir, el constante intercambio de personal entre fuerzas policiales y bandidos). Más específicamente, una de las paradojas o contradicciones de las novelas es la manera en que combinan el rechazo de lo francés/monárquico (degradado) con la aceptación acrítica

---

<sup>149</sup> J. Covo comenta los límites de las metas del programa de reformas liberal Reformista en cuanto a la educación (308-10). En su comentario, califica de utópico la posibilidad de educar las clases pobres, pasándolas a la clase media, recordando que “sólo de manera muy excepcional el indio dotado intelectualmente podrá acceder a los estudios superiores” (309).

<sup>150</sup> Se textualiza esta contradicción en nuestras novelas en la medida en que el componente racial del movimiento Reformista choca con las narrativas heroicas ya establecidas que suelen presentar un “héroe solar.”

del ideal rural francés que obedece a la ideología de la virtud doméstica. Vemos entonces que la aversión a lo francés expresada por los liberales Reformistas después de la Intervención francesa no había logrado alcanzar ciertos sectores del imaginario social de la época.

Con todo, desprendemos aquí un ideal homogeneizador que apunta hacia la necesidad de legitimación de la condición de los Reformistas mexicanos como clase media emergente y en consecuencia podemos cuestionar el objetivo didáctico de las novelas. Tal como J. Covo, comenta el lugar de la enseñanza primaria en el ideario liberal Reformista como posible instrumento de dominación y pregunta si “se desea formar a ciudadanos conscientes de sus derechos, como se dice, o gobernados dóciles” (297), podríamos preguntar por las repercusiones ideológicas del efecto homogeneizador de estas representaciones novelescas. Más allá de esta preocupación, interpretamos las novelas como manifestaciones del proceso mediante el cual el deseo integrador liberal Reformista (utópico) crea las condiciones de posibilidad imaginarias que posibilitan su cumplimiento. Resuelve así muchas contradicciones que, por falta de medios, son imposibles de resolver en la realidad, como, por ejemplo, la total marginación de las poblaciones indígenas [Covo 333-343], o el intercambio constante de personal entre fuerzas policiales y grupos de bandidos. La siguiente preocupación que expresaba Altamirano junto con Ramírez en 1869 respecto del alcance de la educación pública refuerza esta posibilidad interpretativa:

En todo país civilizado, pero principalmente en las Repúblicas como la nuestra, la base en que debe apoyarse el sistema de gobierno y en que pueden fundarse las esperanzas de grandeza y de gloria futuras es la instrucción pública; pero no es la instrucción pública como se ha tenido hasta aquí en México, a causa de sus constantes agitaciones, y como se tiene en los países regidos por el absolutismo, reducida a un limitado círculo de personas y otorgada solamente a ciertas clases, sino difundida en las masas, extendida hasta a las clases más infelices, comunicada de la ciudad populosa al pueblo pequeño, a la aldea humilde, a la cabaña más insignificante y escondida entre los bosques. La instrucción primaria debe ser como el sol en el mediodía, debe iluminarlo todo, y no dejar ni centro ni rincón que no bañe con sus rayos. Mientras esto no sea, vanas han de ser las ilusiones que se forjen sobre el

porvenir de nuestro país y las esperanzas de que se desarrollen el amor a la paz y al trabajo y de que se ahuyenten de nuestros campos yermos y de nuestras poblaciones atrasadas los negros fantasmas de la miseria, de la revolución y del robo que hasta aquí han parecido ser los malos genios de la nación (citado en Covo 310).

Esta cita nos ayuda a explicitar otro posible eje de interpretación: al igual que Jameson ve un deseo de logro personal en la dimensión utópica de textos novelescos (159), podríamos proponer una lectura de las novelas que, mediante una crítica biográfica ciudadosa y particular,<sup>151</sup> nos permita poner en evidencia el grado de inversión personal que caracteriza las novelas, las cuales podrían considerarse también como la resolución imaginaria de ciertas contradicciones sociales y personales. Esta inversión se expresa con claridad en el conflicto entre una Historia que no deja de imponerse y el Deseo de que reine un orden liberal mexicano, como lo demuestran el desenlace de *El Zarco* y esta cita de Altamirano.

Creemos que, a pesar de cierta parcialidad, el aporte de esta tesis es el haber propuesto una lectura de novelas decimonónicas latinoamericanas que, diferenciándose de la tendencia a considerarlas como meramente “derivativas,” intenta conciliar la necesidad que se inscribe en ellas de representar la realidad nueva de la reestructuración social e identitaria con la utilización de modelos literarios europeos.

Aún así, quedan por profundizar algunos aspectos de nuestro estudio. Una lectura sistemática, por ejemplo, de las representaciones de la mujer en estas novelas o la construcción de ideales raciales que ocultan el nuevo proceso de exclusión, y de reorganización de las élites producida por la nueva estructura de clases en México, revelaría la actualidad de las problemáticas que se planteaban en este momento histórico crítico. A pesar de anclarse hondamente en el siglo XIX, este proyecto identitario da cuenta de ciertos

---

<sup>151</sup> Tomamos como modelo la interpretación que hace Jameson de *La Rabouilleuse* de Balzac, en la que encuentra en la biografía misma de Balzac elementos que constituyen un “texto de fantasía,” (*fantasy-text* en el original) el cual se textualiza de manera fragmentaria en la novela (170-84).

**mecanismos de construcción comunitaria que siguen siendo relevantes en nuestra época de globalización.**

OBRAS CITADAS.

- ADAM, JEAN-MICHEL. 1994. *Le texte narratif*. Tours: Nathan.
- ALTAMIRANO, IGNACIO MANUEL. 1949. *La literatura nacional* (2). México: Porrúa.  
----- 1993. *El Zarco*. México: Porrúa.  
----- 1995. *Clemencia*. México: Porrúa.
- ANDERSON, BENEDICT. 1991. *Imagined Communities*. London: Verso.  
----- 1997. *Comunidades imaginadas*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: FCE.
- ANGENOT, MARC. 1984a. "Intertextualité, interdiscursivité, discours social." *Texte* (2): 101-12.  
----- 1984b. "La lutte pour la vie: migrations et usages d'un idéologème." *Le Moyen français*. (14-15): 171-190.  
----- 1988. "Pour une théorie du discours social: problématique pour une recherche en cours." *Littérature* ("Médiations du social"), (70, Mai): 82-98.  
----- 1992. "Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique de discours social." *La Politique du texte: enjeux sociocritiques*, 9-27. Eds. Jacques Neefs y Marie-Claire Ropars. Lille: Presses universitaires de Lille.  
----- 1994. *Critique of Semiotic Reason*. Ottawa: Legas.
- AZUELA, MARIANO. 1978. "Sobre *El Zarco*." *La novela romántica latinoamericana*. 495-501. Ed. Mirta Yáñez. La Habana: Casa de las Américas.
- BALAKRISHNAN, GOPAL. 1996. "The National imagination." *Mapping the Nation*. 198-213. Ed. Gopal Balakrishnan. London: Verso.
- BALZAC, HONORÉ DE. 1966. *Le Père Goriot*. Paris: Garnier-Flammarion.  
----- 1974. *La Peau de chagrin*. Paris: Gallimard.  
----- 1978. *La Vieille Fille*. Paris: Gallimard.
- BARTHES, ROLAND. (1966) 1981. "Introduction à l'analyse structurale du récit." *Communications*, 8. *L'analyse structurale du récit*, 7-33. Paris: Seuil.  
----- 1982. "Introducción al análisis estructural de los relatos." *Análisis estructural del relato*, 7-38. Puebla, México: Premiá Editora.
- BAUDELAIRE, CHARLES. 1971. "La peintre de la vie moderne." *Sur le dandysme*. Paris: Union générale d'édition.
- BLOCH, ERNST. 1995. *The Principle of Hope* (vol. 2). London: Basil Blackwell.
- BORIE, JEAN. 1989. *Un siècle démodé. Prophètes et réfractaires au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Payot.
- BOTTING, FRED. 1996. *Gothic*. London: Routledge.
- BOURDIEU, PIERRE. 1982. "Condición de clase y posición de clase." *Estructuralismo y*

- sociología*, 73-100. Comp. José Szabón. Argentina: Ediciones Nueva visión.
- BROOKS, PETER. (1976) 1995. *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale UP.
- 1984. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- CAMPBELL, JOSEPH. 1956. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- CARILLA, EMILIO. 1958. *El romanticismo en la América hispánica*. Madrid: Gredos.
- CARUTH, CATHY. 1996. *Unclaimed Experience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- CASTORIADIS, CORNELIUS. 1975. *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil.
- CONTAMINE, PHILIPPE. 1986. "Mourir pour la patrie." *La nation* (II), 11-43. Pierre Nora (dir.). Paris: NRF.
- CORRIGAN, PHILIP Y SAYERS, TOM. 1985. *The Great Arch. English State Formation as Cultural Revolution*. Oxford: Basil Blackwell.
- CORTÁZAR, ALEJANDRO. Mayo de 1997. "México y sus novelistas en el siglo XIX: hacia un ideal nacionalista." Tesis doctoral presentada en la University of Iowa.
- COVO, JACQUELINE. 1983. *Lus ideas de la Reforma en México (1855-1861)*. Trad. María Francisca Mourier-Martínez. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CROS, EDMOND. 1983. *Théorie et pratique sociocritiques*. Montpellier: CERS.
- DE CERTEAU, MICHEL. 1997. "Hagiographie." *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, 349-59. Préf. François Nourissier. Paris: Encyclopaedia Universalis.
- DEL SAZ, AGUSTÍN. 1978. "La novela de transición al realismo." *La novela romántica latinoamericana*, 489-93. Ed. Mirta Yáñez. La Habana: Casa de las Américas.
- Diccionario Académico de la Lengua Española.*
- FRYE, NORTHROP. 1977. *Anatomía de la crítica*. Trad. del inglés por Edison Simons. Caracas: Monte Ávila Editores.
- GELLNER, ERNEST. 1983. *Nations and Nationalism*. Ithaca, N.Y.: Cornell U.P.
- GOIC, CEDOMIL. 1972. *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- HALE, CHARLES A. 1996. "Political ideas and ideologies in Latin America (1870-1930)." *Ideas and Ideologies in twentieth century Latin America*, 133-205. Cambridge: Cambridge University Press.

- HAMON, PHILIPPE. 1984. *Texte et idéologie*. Paris: PUF.
- HAUSER, ARNOLD. 1962. *The Social History of Art* (Vol. 3). London: Routledge.
- JAMESON, FREDRIC. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- KAYSER, WOLFGANG. 1976. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- LAPLANCHE, JEAN Y PONTALIS, J.-B. 1984. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF.
- MATHÉ, ROGER. (1972) 1985. *L'exotisme*. Paris: Bordas.
- MITRE, BARTOLOMÉ. 1928. *Soledad*. Buenos Aires: Universidad Nacional. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina.
- MOHUN, SIMON. 1991. "Labour process." *A Dictionary of Marxist Thought*, 297-301. Eds. Tom Bottomore, Laurence Harris, V. G. Kiernan, Ralph Milliband. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- MORETTI, FRANCO. 1998. *An Atlas of the European Novel*. London: Verso.
- PASCO, ALAN. 1997. *Sick Heroes. French Society and Literature in the Romantic Age, 1750-1850*. Exeter: University of Exeter Press.
- PAVEL, THOMAS. 1985. *The Poetic of Plot*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- PERROT, MICHELLE, ED. 1990. *From the Fires of Revolution to the Great War*. Trad. del francés de Arthur Goldhammer. (Cuarto volumen del *A History of Private Life*. Eds. Philippe Ariès y Georges Duby). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- PHELAN, JAMES. 1996. *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press.
- QUEFFÉLEC, LISE. 1989. *Le roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Presses Universitaires de France.
- RAMA, ÁNGEL. 1982. *La novela en América latina. Panoramas 1920-1980*. Colombia: Procultura.
- REY, PIERRE-LOUIS. 1992. *Le roman*. Paris: Hachette.
- REYES NEVARES, SALVADOR. 1959. "Prólogo." *Obras Completas*. Ignacio Manuel Altamirano. México: Oasis.
- RIVAS VELÁZQUEZ, ALEJANDRO. 1992. "Altamirano y su nueva visión de la novela."

*Reflexiones lingüísticas y literarias* (Vol. 2). Eds. Rafael Olea Franco, James Valender. México: El Colegio de México.

ROBIN, RÉGINE. 1988. "De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture ou le projet sociocritique." *Littérature* ("Médiations du social"), (70, Mai): 99-109.

——— 1993. "Pour une socio-poétique de l'imaginaire social." *La Politique du texte: enjeux sociocritiques*, 95-121. Eds. Jacques Neefs y Marie-Claire Ropars. Lille: Presses universitaires de Lille. A no ser que haya indicación del contrario, todas las citas y referencias a los escritos de R. Robin provienen de este texto.

ROMERO, JOSÉ-LUIS. 1976. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

SABBAH, HÉLÈNE. 1989. *Le héros romantique*. Paris: Hatier.

SINKIN, RICHARD. 1979. *The Mexican Reform, 1855-1876. A Study in Liberal Nation-Building*. Austin: University of Texas Press.

SOMMER, DORIS. 1991. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.

VANDERWOOD, PAUL. (1981) 1992. *Disorder and Progress. Bandits, Police, and Mexican Developments*. Wilmington, Del.: SR Books.

WALL, SHELLEY. 1996. *Liminal Readings: Framing Strategies in selected Romantic Texts*. Tesis doctoral, McMaster University.